

**ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ**

ԱՐՈՎՅԱՆ ՍԵՐԳԵՅ ԽԱԶԱՏՈՒՐԻ

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԳՐՔԱՐՎԵՍԸ 1991-2016 ԹՎԱԿԱՆՆԵՐԻՆ

ԱՏԵՆԱԽՈՍՈՒԹՅՈՒՆ

ԺԷ.00.03 - «Կերպարվեստ, դեկորատիվ և կիրառական արվեստ, դիզայն»

մասնագիտությամբ արվեստագիտության թեկնածուի

գիտական աստիճանի հայցման համար

Գիտական ղեկավար՝
ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ,
արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր
Վիգեն Հովհաննեսի ՂԱԶԱՐՅԱՆ

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

ՆԵՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆ.....	3
ԳԼՈՒԽ ԱՌԱՋԻՆ	
ԳՐՔԻ ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ՁԵՎԱՎՈՐՈՒՄԸ ՄԻՆՁԽՈՐՀՐԴԱՅԻՆ ԵՎ ԽՈՐՀՐԴԱՅԻՆ ԺԱՄԱՆԱԿԱՇՐՋԱՆՆԵՐՈՒՄ	11
1.1. Մինչխորհրդային շրջան.....	11
1.2. Հայկական գրքային գրաֆիկան 1920-1930թթ.....	16
1.3. Հայկական գրքային գրաֆիկան 1930-1950թթ.....	31
1.4. Հայկական գրքային գրաֆիկան 1960-1980թթ.....	39
ԳԼՈՒԽ ԵՐԿՐՈՐԴ	
ԱՆԴՐԱՆԻԿ ԿԻԼԻԿՅԱՆԻ ԳՐՔԱՅԻՆ ԳՐԱՖԻԿԱՆ.....	45
ԳԼՈՒԽ ԵՐՐՈՐԴ	
ԱՐԱ ՔԱՂԴԱՍԱՐՅԱՆԻ ԳՐՔԱՅԻՆ ԳՐԱՖԻԿԱՆ.....	76
ԳԼՈՒԽ ՉՈՐՐՈՐԴ	
ՌՈՒՔԵՆ ՄԱՆՈՒԿՅԱՆԻ ԵՎ ՎԱՀԵ ԳԱՍՊԱՐՅԱՆԻ ԳՐՔԱՅԻՆ ԳՐԱՖԻԿԱՆ.....	100
4.1. Ռուբեն Մանուկյանի գրքային գրաֆիկան.....	100
4.2. Վահե Գասպարյանի գրքարվեստը.....	106
ԵԶՐԱԿԱՑՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ.....	118
ՕԳՏԱԳՈՐԾՎԱԾ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՑԱՆԿ.....	121
ՎԵՐԱՏՊՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ.....	127

ՆԵՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆ

Թեև 1991-2016 թվականների ընթացքում գրքերի նկարագրողման արվեստը համալրվել է արժեքավոր ստեղծագործություններով, այդուհանդերձ՝ մինչ օրս առանձին ուսումնասիրության առարկա չի դարձել անկախության շրջանի հայկական գրքարվեստը¹:

Ատենախոսության նպատակն է անկախության տարիներին հայկական գրաֆիկայի կարևորագույն ժանրերից մեկի՝ հայկական գրքարվեստի համակողմանի ուսումնասիրությունը:

Հետազոտության նպատակից բխող խնդիրներն են՝

➤ Ներկայացնել գրքարվեստը որպես կերպարվեստի առանձին բնագավառ՝ իր կազմակերպման օրենքներով ու յուրահատկություններով:

➤ Հետազոտել հայ գրքի նկարագրողման սկզբունքները, նրա պատկերման հարուստ և բազմազան եղանակները:

➤ Անդրադառնալ գրքի գեղարվեստական ձևավորմանը 19-րդ դարում, 20-րդ դարի առաջին երկու տասնամյակներում:

➤ Քննության առնել խորհրդահայ գրքարվեստը:

➤ Ձևակերպել արդի գրքի ձևավորմանը ներկայացվող պահանջները: Անդրադառնալ գրքի ձևավորման մի քանի տեսական հարցերի, որոնցում գիրքը դիտարկվում է որպես առանձին արվեստի երկ, որպես իր ճարտարապետական համաչափությունները, ծավալն ու կառուցվածքը ունեցող առարկա-միավոր, որի կառուցման համապատասխան էլ ստեղծվել է պատկերագրողման այն համակարգը, որով առաջնորդվել են նկարիչները:

➤ Բացահայտել գրականության և կերպարվեստի փոխհարաբերության առանձնահատկությունները:

➤ Պարզել, թե ինչպես են բյուրեղացել նորագույն շրջանի գրքի ձևավորման

¹ Եթե խորհրդային տարիներին գրքի ձևավորման բնագավառում ներգրավված էին ժամանակի լավագույն նկարիչներ Մ. Սարյանն ու Հ. Կոչոյանը, կամ, ավելի ուշ շրջանում՝ Գր. Խանջյանը, Էդ. Իսաբեկյանը և այլք, ապա այսօր, մասնավոր հրատարակչությունները, թերևս, գումար տնտեսելու նպատակով գրքերի ձևավորման և նկարագրողման կարևոր աշխատանքները շատ հաճախ վստահում են գրքի ձևավորման կառուցվածքի, սկզբունքներին անձանոթ նկարիչների, շատ հաճախ նաև ուսանողների:

սկզբունքները, ինչպիսի տարատեսակներ ունեն, որքանով են առնչվում նշված ժամանակաշրջանի կերպարվեստի զարգացման հետ, որքանով է մնում անփոփոխ պատկերման կանոնը տարբեր հրատարակությունների և կոնկրետ ժամանակահատվածի դեպքում:

➤ Բացահայտել ավանդական հայկական պատկերմանը բնորոշ առանձին տարրերը և դիտարկել, թե որքանով են դրանք արտահայտված այս կամ այն նկարչի մեկնաբանության մեջ:

Թեմայի ուսումնասիրությանը վերաբերող մեզ հայտնի գրականությունը կարելի է բաժանել մի քանի խմբի՝ տեսական հարցեր արծարծող գրականություն, հայ գրքարվեստին նվիրված առանձին հոդվածներ և ուսումնասիրություններ և առանձին հեղինակներին վերաբերող աշխատություններ: Առաջին խմբին է պատկանում առավել մեծաքանակ գրականություն, որը հիմնականում ռուսական դպրոցի ներկայացուցիչների՝ գրքի որպես միասնական կուռ կառուցվածք ունեցող գեղարվեստական, տեխնիկական և գեղագիտական հարցերին անդրադարձող ուսումնասիրություններն են: Այստեղ որպես բնագավառի հիմնադիր կարելի նշել Վ. Ֆավորսկու հետազոտությունները², որը լինելով հիանալի գրաֆիկ, խորքային լուսաբանում է գրքարվեստին վերաբերող խնդիրները:

Գրող-նկարիչ փոխհարաբերությանը, գաղափարական ընդհանրություններին է անդրադառնում Ն.Կուզմինը³: Մանկական գրքերի ձևավորմանն են անդրադարձել Յու.Գերչուկը⁴, Վ.Ալֆենսկին, Գ.Կալինովսկին, Բ.Դեխտերյովը, Մ.Ալուևան, Է.Գանկինան⁵: Գրքի արխտեկտոնիկան ընդհանուր արվեստի համատեքստում լուսաբանել է Վ.Լյախովը⁶:

Հայերեն տպագիր գրքի առանձին ասպեկտներին են անդրադարձել Ղ.Ալիշանը և Հ.Զարբհանայանը:

Իսկ հայկական տպագիր գրքի պատմության և տեսության հարցերին՝ Լեոն⁷,

² **Фаворский В.**, Рассказы художника-гравера, М., 1965.

³ **Кузьмин Н.**, Художник и книга, М., 1985.

⁴ **Герчук Ю.**, Художественная структура книги, М., 1984.

⁵ История книжного искусства, п./р. Ганкиной Э., М., 1988.

⁶ **Ляхов В.**, Искусство книги, М., 1978.

⁷ **Լեոն**, Երկերի ժողովածու, հ. 5, Երևան, 1986:

Ռ.Իշխանյանը⁸:

Հայկական գրքարվեստի ակունքների՝ հայկական միջնադարյան մատյանների ուսումնասիրությանն են նվիրված Լ.Դուռնովոյի⁹, Տ.Իզմայլովայի¹⁰, Գ.Հովսեփյանի¹¹, Վ.Ղազարյանի¹², Ս.Տեր-Ներսիսյանի¹³ և Հ.Հակոբյանի¹⁴ աշխատությունները:

Գրի և, մասնավորապես, հայ գրի ստեղծմանն ու զարգացմանն են նվիրված Ռ.Թառումյանի ուսումնասիրությունը¹⁵ և Գ. Լևոնյանի «Հայ գիրքը և տպագրության արվեստը» աշխատությունը¹⁶:

1960-1980-ականների հայ գրքարվեստին են անդրադառում Ն.Ստեփանյանը¹⁷, Ա.Աղասյանը¹⁸, Մ.Ղազարյանը: Իսկ առանձին նկարիչների ստեղծագործություններն ուսումնասիրվում են Վ.Մաթևոսյանի¹⁹, Մ.Ստեփանյանի առանձին աշխատություններում:

Բարձր գնահատելով նոր և նորագույն շրջանների հայկական գրքարվեստի ուսումնասիրության բնագավառում հայ արվեստաբանների վիթխարի աշխատանքը, որոնք այդ ուղղությամբ խիստ կարևոր ու արժեքավոր քայլեր են, միևնույն ժամանակ տեսնում ենք, որ մինչ օրս առանձին ուսումնասիրության առարկա չի դարձել հայ գրքային գրաֆիկան անկախության շրջանում:

Ատենախոսության մեջ առաջին անգամ ուսումնասիրվել է հայկական գրքարվեստը 1991-2016 թվականներին՝

➤ Ամփոփվել է մի առանձին բնագավառ՝ պատկերման իր

⁸ **Իշխանյան Ռ.**, Ո՞րն է առաջին հայ տպագիր գիրքը, «Գրական թերթ», 31.05.1963:

⁹ **Дурново Л.**, Очерки изобразительного искусства средневековой Армении, М., 1979.

¹⁰ **Измайлова Т.А.**, Армянская миниатюра XI века, М., 1979, 237 с., 150 илл.

¹¹ **Հովսեփյան Գ.**, Նյութեր և ուսումնասիրություններ հայ արվեստի պատմության, հ. Բ, Երևան, 1987:

¹² **Ղազարյան Վ.**, Սյուժետային մանրանկարը Կիլիկիայում (XIII դարի վերջ - XIV դարի սկիզբ), Երևան, 1984:

¹³ **Der Nersessian S.**, Etudes byzantines et armenien, t.1-2, Louven, 1973, t.1, 725p., t.2, planches 184p.

¹⁴ **Հակոբյան Հ.**, Ձեռագիր մատյանների պատկերազարդման արվեստը Վասպուրականում, «Գիտություն», Երևան, 1997, էջ 16-19:

¹⁵ **Թառումյան Ռ.**, Սկզբից էր տառը, Երևան, 1994:

¹⁶ **Լևոնյան Գ.**, Հայ գիրքը և տպագրության արվեստը, Երևան, 1958:

¹⁷ Матенадаран, Том 1, Армянская рукописная книга VI-XIV веков, М., Составители и авторы В.О.Казарян, С.С.Манукян, Москва, 1991, 282 с., 402 илл.

¹⁸ **Աղասյան Ա.**, Հայ կերպարվեստի զարգացման ուղիները, Երևան, 2009:

¹⁹ **Մաթևոսյան Վ.**, Զրոյցներ Սարյանի հետ, Երևան, 2002, էջ 67:

առանձնահատկություններով, նմանություններով և տարբերություններով:

➤ Քննության են առնվել Անդրանիկ Կիլիկյանի, Արա Բաղդասարյանի, Ռուբեն Մանուկյանի և Վահե Գասպարյանի՝ գրքի ձևավորման բնագավառում ստեղծած լավագույն գործերը, վեր հանվել գրական երկի տեսողական պատումի ստեղծման նրանց ոճական առանձնահատկությունները, մտածելակերպով էապես ազգային գիրք ստեղծելու և գրողի գրական խոսքի ոճն ու դիժանը գեղանկարչական միջոցներով լիովին արտացոլելու նրանց սկզբունքները:

➤ Նշված ժամանակաշրջանի գրքի ձևավորումները դիտվել են ընդհանուր հայկական գրքարվեստի համատեքստում:

Ուսումնասիրության համար **նյութ** են ծառայել նկարիչներ Անդրանիկ Կիլիկյանի, Արա Բաղդասարյանի, Ռուբեն Մանուկյանի և Վահե Գասպարյանի նկարազարդ բազմաթիվ գրքերը, նրանց անձնական արխիվներում պահպանվող ձեռագիր վավերագրերը:

* * *

Արդի գրքի ձևավորմանը ներկայացվող պահանջները

Շնորհիվ գիտատեխնիկական հայտնագործումների և նվաճումների, գիրքը հարյուրամյակների ընթացքում մեխանիկականից (սև և սպիտակ) դարձավ բարդ, որն ուներ գունային պատկերներ, իսկ հետո դարձավ նույնիսկ եռաչափ: Սակայն այդ ընթացքում նա ստացավ ցուցադրվող իրականությունը (տեխնիկական միջոցներով) փոխելու, վերաստեղծելու մեծ հնարավորություն: Արդյունքում՝ ստեղծված իրականությունում գիրքը ձեռք է բերում որոշակի ինքնուրույնություն և իր նշանակությամբ սկսում է մրցել իրականության հետ՝ դառնալով էական գործոն ժամանակակից կուլտուրոգենեզում:

Այսպիսով՝ տեղի է ունենում երկու գործընթաց. առաջինը կուլտուրոգենեզի ազդեցությունը գրքի զարգացման վրա, և երկրորդը՝ գրքի ազդեցությունը կուլտուրոգենեզում:

Մեծ է գրքի ձևավորման մշակութային դերը. նոր տեխնիկական միջոցները, որոնք հնարավորություն են ընձեռում առավելագույնս ճշգրիտ առարկայացնելու տեղի ունեցող իրադարձությունների իրատեսականությունը, խորը ներթափանցել են

ժամանակակից մշակույթ՝ ծնելով յուրօրինակ «գրքային ոճ»՝ որպես իմաստների մեկնության հատուկ ձև: Որոշ հեղինակների կարծիքով գրքի ձևավորումը ոչ միայն հաղորդում է մշակութային տեքստեր, այլև ներդնում, արմատավորում վերջիններս կառուցելու եղանակը, որոշում դիտողների ընկալման և մտածողության տեսակը: Գրքի ձևավորման կարևորագույն արդյունքը դարձավ մշակույթում գործածվող խորհրդանիշների քանակի աճն ու հասարակական կյանքում դրանց դերի բարձրացումը:

ժամանակակից մշակույթի զարգացումն անհնար է պատկերացնել առանց գրքի: Վերջինս այն աստիճան է ներթափանցել մշակութային ոլորտ, որ մի շարք ասպարեզներում մրցակցում է մշակույթի հետ հավասարի իրավունքով: Այսօր մշակույթի վրա նրա ազդեցությունն իսկապես հսկայական է: Գործընթացը սկսվել է դեռ 20-րդ դարում: Նոր ժամանակաշրջանը պահանջում է նոր արվեստ, նոր մշակույթ, նոր գրականություն, նոր մշակութային գործունեություն, նոր թատրոն և այլն:

Սակայն տեխնիկայի առաջացումը բնականաբար ունեցավ իր և՛ դրական, և՛ բացասական կողմերը: Կա վտանգ և դա կապ ունի տեխնիկայի երկակի բնույթի հետ: Մշակութաբանության մեջ այս խնդիրը լավագույնս արծարծել է ռուս մշակութաբան և փիլիսոփա Ն. Բերդյաևը:

«Տեխնիկա» անվանումը ծագումնաբանորեն նշանակում է արհեստ և արվեստ հավաքել, վարպետորեն ստեղծել: Տեխնիկան սովորեցնում է և տալիս է հնարավորություն՝ ուժերի քիչ ծախսումով հասնել առավելագույն արդյունքների: Տեխնիկան որքան էլ կարևոր է, ընդամենը կարող է գործիք լինել, այլ ոչ նպատակ: Կյանքի նպատակը միշտ վերաբերում է հոգու ոլորտին²⁰:

Գիրքը՝ հեռուստատեսության և ռադիոհեռարձակման հետ միասին, համարվում է ինֆորմացիայի ամենաարագ և մասսայական փոխանցման միջոց, առավել ևս քաղաքական, մշակութային, գիտաճանաչողական և ուսումնական, ինչպես նաև կապի առավել արդյունավետ միջոց:

Զանգվածային հաղորդակցման ոչ մի այլ միջոց իր հնարավորություններով, ստեղծագործական ներուժով, միջանձնային շփման մերժությամբ չի կարող

²⁰ Տե՛ս Ափինյան Ա., Մշակութաբանություն, մշակույթի տեսություն, Երևան, 2008, էջ 87:

համեմատվել գրքի հետ:

Գրքի եզակիությունը նկարագրված գործողության ու վերջինիս պատկերման միաժամանակ լինելն է: Վառ, հնչեղ պատկերները, տեսողական շարքի և գրական տեքստի համակցությունն առավել դյուրին է դարձնում տեղեկատվության ընկալումը և առավել հիշվող դառնում լայն լսարանի համար:

Մի շարք հետազոտողներ առաջարկում են մշակույթի համակարգերի պատմականորեն զարգացած տարբեր մոտեցումներ: Հետաքրքիր է նրանց այն ենթադրությունը, որ մարդկության պատմության ընթացքում զգայարանների հարաբերությունը փոխվում է լսողության և շոշափելիքների օգտին: Եվս մեկ կարևոր դիտարկում՝ ինֆորմացիայի միջոցների ազդեցության ներքո փոխվում է մեր մտածողության ձևը:

Գրքի շարադրման տեսողական բնույթն առաջին հերթին ազդում է մարդու էմոցիաների, այլ ոչ թե գիտակցության վրա: Գիրքը հաճախ տպավորություն է թողնում կերպարների, այլ ոչ թե հասկացությունների միջոցով: Հաշվի առնենք, որ մեծամասամբ գրքի հերոսները չեն հասնում իրականության կերպարային ընկալման, և կարդացողն ամենից հաճախ լոկ տեսողական տեղեկատվություն է ստանում:

Գրքի շնորհիվ մարդիկ ծանոթանում են արվեստի այնպիսի ստեղծագործությունների հետ, որոնք նրանցից հեռու են ոչ միայն տարածությամբ, այլև ժամանակով: Գրքի օգնությամբ մենք հայտնվում ենք և՛ թանգարանում, և՛ ականավոր գիտնականի դասախոսությանը, և՛ վիրտուոզի համերգին, և՛ թատրոնում, և՛ նույնիսկ բեմում ու կուլիսների ետևում: Ավելին՝ սեփական մտքով կարելի է «տեսնել» և հիանալ հեռավոր ճարտարապետական կառույցների, հեռու և մոտիկ երկրների հետաքրքրաշարժ վայրերի գեղեցկությամբ:

Տեղեկատվության փոխանցման դինամիկան, մասնակցության ազդեցությունը, հակառակ կապի ամբողջականության աստիճանը նույնպես տարբեր են: Ժամանակակից հրատարակիչներն ավելի ու ավելի են մշակում այնպիսի հնարավորություններ, ինչպիսիք են ընթերցողի ներկայությունը, մանկական գիրք-խաղալիքները, հանրագիտարանները, ծավալային մշակութային ալբոմներն ու կատալոգները, պատկերազարդ ամսագրերը: Ամսագիրը, գիրքը կամ թերթն իրենց

էջերում տպելով բանաստեղծություններ, պատմություններ կամ նկարներ, չեն դառնում գրականության կամ նկարչության նոր տեսակ, այլ դիտվում են որպես արտահայտման նոր միջոց:

Լույսի ու ստվերի ճշգրիտ կիրառումը, կադրերի բազմանշանակությունը, առարկայի ծավալայնությունը, տրամադրությունը և մթնոլորտը որոշակիորեն դառնում են գրքի հոգեբանական տրամադրության սկիզբը:

Չի կարելի նաև թերագնահատել գրքի՝ որպես մասսայական տեղեկատվության ամենատարածված միջոցի, դերը: Հենց գիրքն է սահմանում մասսայական մշակույթի օրինակներ: Ընդունված է, որ գիրքը մեծ մասամբ նպաստել է ժամանակակից մշակույթի հետևյալ կարևոր երևույթների ստեղծանը և զարգացմանը.

1. մասսայական մշակույթ,
2. համաշխարհային մշակույթի գլոբալացում,
3. տեղեկատվական հասարակություն:

Իր մատչելիության շնորհիվ գիրքը հնարավորություն է ստանում հսկայական քանակությամբ մարդկանց վրա ազդեցություն թողնելու ոչ միայն նրանց կոնկրետ տեղեկատվություն տալով, այլև ստեղծելով իր հանդեպ որոշակի էմոցիոնալ վերաբերմունք, կերտելով նաև աշխարհի հատուկ պատկեր, արժեքների հատուկ համակարգ:

Գերզարգացած երկրների ներսում ստեղծված մասսայական մշակույթը տարբեր երկրների համագործակցության շնորհիվ 20-րդ դարի վերջում հաղթահարեց ազգային սահմանները և մուտք գործեց միջազգային թատերաբեմ՝ նպաստելով համաշխարհային մշակույթի գլոբալացմանը: Այժմ գիրքը համաշխարհային մշակույթում կատարում է երկակի դեր. մի կողմից՝ տարբեր երկրների ժողովուրդներին օգնելով հաղորդակցվել, իսկ մյուս կողմից՝ տարբեր երկրներում ոչ համաչափ զարգացման շնորհիվ, ստեղծվում և զարգանում է տեղեկատվական անհավասարություն, երբ մի երկիր ստեղծում է տեղեկատվություն, իսկ մյուս երկիրը միայն ընդունում է այն և կիրառում: Այս գործընթացը կարող է ավելի ուժգնացնել ժողովուրդների և մշակույթների միջև եղած անդունդը և բերել է՛լ ավելի ազգայնականացման:

Վերջին շրջանում գիտական ուսումնասիրություններում առավել տարածվեց այն տեսակետը, որ 20-րդ դարի վերջում մարդկությունը մտավ «տեղեկատվական հասարակության» նոր դարաշրջան: Այդ նոր դարաշրջանը կապված է, առաջին հերթին, էլեկտրոնիկայի և կապի նոր միջոցների հետ, որի միջոցով ստանում, պահվում և փոխանցվում է տեղեկատվությունը: Սակայն տեղեկատվություն ստանալու առավել տարածված միջոցը մնաց ընթերցանությունը: Էլեկտրոնային գրքերի ընթերցման ժամանակ ստեղծվում է հատուկ մեդիափրականություն, որի նշանակությունը մարդկության կենցաղում գնալով աճում է: Մեդիափրականությունը կարելի է համարել ժամանակակից մշակույթի առավել կարևոր առանձնահատկությունը: «Տեղեկատվական հասարակության» դարաշրջանում մեդիափրականությունը մեծ մասամբ ձևավորում է ժամանակակից մարդու գիտակցությունը, մասնավորապես, այնպես, որ այն առավել իրական է թվում, քան հենց իրականությունը: Մեդիափրականությունը հաճախ բնութագրվում է որպես «երկրորդ» կամ «այլ» իրականություն:

Այսպիսով, գիրքը մշակույթի մասսայական պրոպագանդման ամենաազդեցիկ միջոցներից է, որը կարող է մեծ արագությամբ տարածել մշակութային որևէ տեղեկատվություն և հասցնել համաշխարհային ճանաչման: Եթե նախկինում յուրաքանչյուր տպագրական գիրք մինչ լույս տեսնելը խիստ ուսումնասիրվում և քննարկվում էր, այժմ հաճախ մեդիագրականությունը կրում է սիրողական բնույթ, որը չի կարող իր ազդեցությունը չունենալ մշակույթի վրա:

ԳԼՈՒԽ ԱՌԱՋԻՆ

ԳՐՔԻ ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ՁԵՎԱՎՈՐՈՒՄԸ ՄԻՆՉԽՈՐՀՐԴԱՅԻՆ ԵՎ ԽՈՐՀՐԴԱՅԻՆ ԺԱՄԱՆԱԿԱՇՐՋԱՆՆԵՐՈՒՄ

1.1. Մինչխորհրդային շրջան

Հայ արվեստում գրքի գեղարվեստական ձևավորման ավանդույթն ունի խոր արմատներ: Հայ գրերի ստեղծումից հետո, երբ թարգմանվեցին ու գրվեցին մեծ թվով գրքեր, առաջ եկավ նաև դրանց նկարազարդման պահանջը: Մեզ չեն հասել գրերի գյուտից անմիջապես հետո ստեղծված ձեռագրերը, սակայն ամենահին նմուշը թվագրվում է մոտ 7-րդ դ. (Էջմիածնի ավետարանին կցված էջեր), իսկ ստույգ թվական ունեցող ամենահին ձեռագիրը՝ Մլքե թագուհու ավետարանը, գրված է 862 թվականին: Դարերի ընթացքում մեծ փորձ կուտակելով՝ հայկական մանրանկարչության վարպետները ստեղծեցին ձեռագրերի գեղարվեստական ձևավորման մի ամբողջ, կուռ համակարգ, որն իր նոր վերահիմաստավորումը գտավ ժամանակակից գրքարվեստում:

Տպագիր հայկական գրքերը և դրանց նկարազարդման առաջին փորձերը արվեցին 16-րդ դարում, թեև հայերի ամենավաղ առնչությունը տպագրական արվեստին վերաբերում է 14-րդ դարին, երբ վենետիկցի հայազգի նավապետ Անտոն Հայը Չինաստանից Եվրոպա բերեց շարժական տառերով գիրք տպագրելու չինական «գաղտնիքը»: Սակայն Հայաստանում, քաղաքական անկայուն պայմանների պատճառով տպագրություն հիմնելն անհնար էր, և միայն Վենետիկում 1512-ին, հայ տպագրության ռահվիրայի՝ Հակոբ Մեղապարտի ջանքերով ձեռագիր մատյաններին փոխարինելու եկան տպագիր գրքերը: Այդ ժամանակ ստեղծված «Ուրբաթագիրք»-ը, տարբեր տոնականներն ու աշխարհիկ մի քանի գրքեր առանձնանում էին ոչ միայն բարձր որակով, այլև իրենց ձևավորմամբ, զարդերի ու պատկերների մշակման նուրբ ճաշակով:

Վենետիկում, հետագայում նաև Կոստանդնուպոլսում, մինչև 19-րդ դարը լույս տեսավ ավելի քան 800 անուն հայերեն գիրք, որոնցից շատերը 17-18-րդ դդ. նկարիչ-վարպետներ Գրիգորի, Մկրտչի, Նահապետի, Հարություն Վաղարշապատցու, Խաչատուրի և այլոց ինքնատիպ ու նրբաճաշակ նկարազարդումներով գրքարվեստի եզակի ու արժեքավոր նմուշներ են:

Հայ մատենարվեստը զարգացման աննախադեպ բարձունքի հասավ խորհրդային շրջանում: Խորհրդահայ գրքարվեստի լավագույն օրինակներից էին Կոջոյանի ձևավորած Չարենցի «Գիրք Ճանապարհին», Սարյանի նկարազարդումներով «Հայկական հեքիաթները», Կոջոյանի կամ Քոչարի «Սասունցի Դավիթ» պատկերազարդումները, Արուստյանի «Երկիր Նաիրին», Խանջյանի «Անլուելի գանգակատունն» ու «Վերք Հայաստանին» ևն:

19-20-րդ դարերի անցման շրջանի նկարչության մեջ գրքի գրաֆիկան՝ գրքերի ձևավորման ու նկարազարդման արվեստը, գրավում էր առանձնակի տեղ. վիմագրական տեխնիկայով պատկերազարդվում էին բազմաթիվ գրքեր, որոնց շնորհիվ գեղարվեստական գրականության դասական ստեղծագործությունների արտահայտած մտքերն ու գաղափարներն առավել ընկալելի էին դառնում ու իրենց կերպարային արտահայտությունն էին գտնում նկարազարդումների մեջ:

Ինչպես արվեստի բոլոր բնագավառների, այնպես էլ գրքարվեստի զարգացման համար անհրաժեշտ են հասարակական ու քաղաքական նպաստավոր պայմաններ: 18-19-րդ դարերում պետականությունը կորցրած հայ ժողովուրդն իր ստեղծագործելու ներուժը սպառում էր հայրենիքի սահմաններից դուրս: Եվ հայ գրքի նկարազարդման արվեստը, իր հազարամյա հարուստ ավանդույթների պատմությունը թողած անցյալում, հասարակական-քաղաքական անբարենպաստ պայմանների պատճառով չունեցավ իր արժանի զարգացումը:

19-րդ դարի վերջում և 20-րդ դարի առաջին տասնամյակներում հայ կերպարվեստը մեծ վերելք ապրեց: Դա մեծապես պայմանավորված էր երկու խոշոր քաղաքների՝ Թիֆլիսի և Պոլսի զարգացած մշակութային կյանքով: Երկու դեպքում էլ անխզելի էր մնում կապը Եվրոպայի հետ, և եվրոպական, իսկ Թիֆլիսի դեպքում նաև ռուսական մշակութային նորարար գաղափարները մուտք էին գործում հայաբնակ այս քաղաքների մշակութային ոլորտ: Հայ նկարիչներից շատերը նախնական կրթություն ստանալով Թիֆլիսում կամ Պոլսում, մեկնում էին Մյունխեն, Պետերբուրգ կրթությունը շարունակելու համար: Այսպես ձևավորվեցին հայկական գրաֆիկայի արևմտահայ դպրոցը՝ ի դեմս Տիգրան Փոլադի և Էդգար Շահինի և արևելյան դպրոցը, որի հիմնադիր էր Վարդգես Սուրենյանցը:

1980-90-ականներին հայ գրականության աննախադեպ վերելքն առաջնահերթ դարձրեց գրքի նկարագարդման հայկական ոճի վերածնման անհրաժեշտությունը: Պակասում էր նկարիչների այնպիսի մի սերունդ, որը կկարողանար իր ժողովրդի գրավոր խոսքին տեսանելի կերպավորում տալ: Նկարիչների այդ սերնդի առաջին ներկայացուցիչը եղավ Վարդգես Սուրենյանցը, որի պատկերազարդած գրքերն այբբենարանի նման ուղեցույց դարձան հետագա սերունդների համար: Իր արվեստով նա վերածնեց հայ ծաղկողների պատկերագրական ավանդույթները և իր ստեղծագործություններում վերաիմաստավորեց ու վերակերպավորեց այդ անգնահատելի ավանդները: Նրա նկարազարդումներով լույս են ընծայվել հայկական, ռուսական և արևմտաեվրոպական բազմաթիվ գրքեր, երաժշտական ստեղծագործություններ, գրական ժողովածուներ, հեքիաթներ, թերթեր ու ամսագրեր:

Այս բնագավառում Վ.Սուրենյանցի կատարած առաջին աշխատաքներից է 1893-ին լույս տեսած Սմբատ Շահագիզի «Հոբելյանական տարեդարձ» խորագրով բանաստեղծությունների հատընտիրը: Գրքի նկարազարդումների մեջ հատկապես աչքի են ընկնում զարդատառերը, որոնց մոտիվներով ու ոճական առանձնահատկություններով մոտ են 13-14-րդ դդ. ձեռագրերում հանդիպող զարդանախշերին: Հենց այստեղ Սուրենյանցը հմտորեն համադրեց ազգայինը մոդեռնի հետ՝ դրանով էլ հարազատ մնալով գրողի ոճական սկզբունքներին, քանզի Շահագիզի երկերը որքան ազգային էին, նույնքան էլ կրում էին նոր մոդեռնիստական գրականության տարրեր:

Այս և հետագայում իրականացրած բազում գրքերի ձևավորումներով Սուրենյանցը հիմնադրեց հայ գրականության պատկերազարդման նոր, ազգային ոճի ժամանակակից մոտեցումներով ստեղծված ուղղությունը: Սա հաստատում է նաև իր նամակներից մեկը՝ ուղղված հրատարակիչ Յուրի Վեսելովսկուն, որտեղ Սուրենյանցը կիսում է իր մտահղացումները Շահագիզի նոր գրքի հրատարակության մասին, ասելով, որ այն պատկերացնում է «Loch moderno» ոճով արված. «այս ասելով, ես ըմբռնում էի, որ դա կլինի մոդեռնացած ազգային-արխայիկ ոճ»²¹:

Հետագայում հայկական հեքիաթները (1906-1910) ձևավորելիս

²¹ Ղազարյան Մ., Վարդգես Սուրենյանց, Երևան, 1978, էջ 46:

գեղարվեստական այս մոտեցումն է ցուցաբերել նկարիչը՝ ստեղծելով հայկական հնագույն բանահյուսության այդ գոհարներին համահունչ նկարազարդումներ: Իրենց բովանդակությամբ ու գեղարվեստական պատկերավորությամբ, նշանակալի տեղ են գրավում այս պատկերազարդումները: Ժողովրդի երևակայությամբ ստեղծված բանավոր խոսքի այդ հարուստ պատումները, որոնք արտացոլում են նրա երազանքները, հույսերը, ճշմարտության հաղթանակի, չարի կործանման, մարդասիրության, սիրո և գեղեցիկի ազնիվ զգացմունքները՝ նկարչի սրտին այնքան հարազատ են եղել, որ բազմաթիվ անկեղծ ներշնչումների առիթ են տվել:

Հայկական հեքիաթների ձևավորումը կատարելիս Սուրենյանցը ելակետ է ընդունել յուրաքանչյուր հեքիաթի բովանդակությունն արտացոլող ամենաբնորոշ դրվագները, երկու կամ երեք պատկերների մեջ խտացնելով հեքիաթի գաղափարը: Հեքիաթների շապիկը պատկերելով՝ նկարիչն ստեղծել է իր տարաբախտ ժողովրդի մի ամբողջ պատում: Անծայր, ամայի տարածության մեջ, ցուպը ձեռքին, հերարձակ, հայացքն ուղղած անհայտ հեռուները, քայլում է հայ կինը: Դարավոր պանդխտության տարագիր վիճակն է դա, օտարության մեջ թափառող հայ ժողովրդի մարմնացումն է, որ իր սիմվոլիկ մտածողությամբ կերտել է նկարիչը: Պատկերների կառուցումը մնում է գրական թեմայի նկարագրությանը հարազատ, գեղանկարչական միջոցները զուսպ են, գույները սահմանափակ՝ հաշվի առնելով հրատարակչական հնարավորությունները, սակայն դրանով հանդերձ նա ստեղծել է բացառիկ հմայք ու հուզականություն արտահայտող պատկերներ, ինչպես «Գառնիկ Ախպեր», «Արևհատ և օձամանուկ» կամ «Մոխրոտ» հեքիաթների նկարազարդումներում:

Բացի հայկական հեքիաթներից, Սուրենյանցն իրականացրել է նաև Օսկար Ուայլդի երկու հեքիաթների նկարազարդումները: Այստեղ արդեն նրա ուշադրության կենտրոնում Ուայլդի գրվածքի հիմքում ընկած սոցիալական գաղափարներն են և նկարիչը՝ չսահմանափակվելով հեքիաթի վերակերպավորման շրջանակներում, սոցիալական երանգավորում է տալիս իր պատկերներին: Սոցիալական անարդարության պահերն արտահայտվել են անգամ գծանկարում, որն արդեն չունի Սուրենյանցի նկարազարդումների մեծ մասին բնորոշ հանգստությունը: Գծերը դառնում են զիգզագանման, կատարման մոդեռն ոճն իր հետ բերում է ինչ-որ ներքին

անհանգստություն:

Գրքի ձևավորման բնագավառում նրա առավել նշանակալի աշխատանքը Պուշկինի «Բախչիսարայի շատրվանը» պոեմի պատկերազարդումն է: Պուշկինի 100-ամյակի առիթով պետք է վերահրատարակվեր պոեմը, և հրատարակիչ Կնեբելը ճանաչելով Սուրենյանցին որպես նկարիչ և արևելագետ, հենց նրան է վստահում այդ պատասխանատու գործը: Արևելքի գունեղ կոլորիտով թանձրացած պոեմը շատ հարազատ էր նկարչի սրտին, մանավանդ, որ նրա բովանդակությունը շատ կողմերով առնչվում էր հայ ժողովրդի ճակատագրի և նկարչի հոգում դեռ թարմ մնացած 1895-96 թվականների եղեռնի դեպքերի հետ: Սուրենյանցը գրքի նկարազարդման վրա աշխատել է 1897-1898 թվականներին՝ ստեղծելով ավելի քան 70 նկարներ, որոնց մի մասը սյուժետային պատկերներ են, որոշ մասը բովանդակությունից բխող բնանկարներ, մյուս մասն էլ գլխազարդեր, վերջնազարդեր և այլն²²:

Սուրենյանցը խտացնում էր տարբեր դպրոցների սկզբունքները՝ մյունխենյան սիմվոլիզմը, ռուսական ակադեմիական գրաֆիկան՝ համեմելով «Միր Իսկուստվայի», որով տարված էր այդ տարիներին նկարիչը, մոդեռնիստական մոտեցումներով և, իհարկե, ազգային գրքարվեստի հնագույն ավանդույթներով: Նա ստեղծեց մի ողջ պատկերազրական համակարգ, որը հետագայում հիմք ծառայեց արդեն խորհրդային տարիների գրքի նկարազարդման արվեստի զարգացման համար:

Նախախորհրդային շրջանում գրքի գրաֆիկայի ասպարեզում բեղմնավոր աշխատանք է կատարել ինքնուս նկարիչ Գարեգին Երիցյանը: Աշխատելով հիմնականում մանկական գրքերի նկարազարդման բնագավառում, իր պարզ, անկեղծ նկարներով պատկերազարդել է բազմաթիվ գրքեր և մանկապատանեկան ամսագրեր, որոնցից են Թումանյանի «Ախթամար» (1905), «Շունն ու կատուն» (1908), «Անհաղթ արլորը» (1909), «Ծիտը», «Աղվեսը», «Գառնիկ Ախպեր» (բոլորը՝ 1909), «Խոսող Ձուկը» (1910) և այլ հեքիաթներ: Մանուկների համար մատչելի ու պարզ միջոցներով Երիցյանը ստեղծել է բովանդակությանը համահունչ հեքիաթային ինքնատիպ կերպարներ, որոնք առ այսօր չեն կորցրել իրենց հրապույրն ու թարմությունը:

²² Մանրամասն տե՛ս **Агасян А.В.** О ранних рисунках Вардгеса Суренянца и его иллюстрациях к поэме А.С. Пушкина “Бахчисарайский фонтан” // Կանթեղ. գիտական հոդվածներ, Երևան, 2016, № 4 (69), էջ 161-177.

1850-70-ականներին առավել մեծ թափ է ստանում հայկական թերթային-ամսագրային գրաֆիկան: Պարբերական մամուլում («Մեղու», «Խաթաբալա», «Թատրոն», «Արաքս») հիմնականում ծաղրանկարչության տեսքով տպագրված գրաֆիկական աշխատանքներն ունեցան պատմա-հասարակական և գեղարվեստական մեծ նշանակություն՝ ներկայացելով տվյալ ժամանակաշրջանը իր սովորույթներով, խնդիրներով ու բարքերով:

1.2. Հայկական գրաֆիկան 1920-1930թթ.

1920թ. նոյեմբերի 29-ին Հայաստանում հաստատվեցին խորհրդային կարգերը: Նորաստեղծ պետության համար անհրաժեշտ դարձավ կերտել նոր, գաղափարների համահունչ ներշնչանքով արվեստ: Գործում էին գեղարվեստական դպրոցը (1922թ.), Գեղարվեստա-արդյունաբերական պոլիտեխնիկում՝ «Գեղարդ» տեխնիկումը, որը 1941-ից վերանվանվեց Փ.Թերլեմեզյանի անվան գեղարվեստի ուսումնարանի: Ստեղծվեցին բազմաթիվ ստեղծագործական միություններ և ընկերություններ, գեղարվեստական թանգարաններ ու պատկերասրահներ, որոնք կարևորեցին հասարակության մեջ մշակույթի դերն ու նշանակությունը: 1924թ. ապրիլին հաստատվեց Ալ.Թամանյանի հեղինակած Երևան քաղաքի գլխավոր հատակագիծը, ինչը նպաստեց նախկինում անտեսված մոնումենտալ-դեկորատիվ ճյուղերի զարգացմանը²³:

Խորհրդային կարգերի հաստատումից հետո հայկական գրաֆիկան և մասնավորապես գրքի ձևավորումը զարգացման նոր փուլ է մտնում: Հայաստան վերադարձան ու հայրենիքում իրենց գործունեությունը ծավալեցին Մարտիրոս Սարյանը, Ալեքսանդր Թամանյանը, Հակոբ Կոջոյանը, Ստեփան Աղաջանյանը, Թորոս Թորամանյանը և այլք: Մտավորականների այս ներգաղթը մեծապես նպաստեց նոր Հայաստան ստեղծելու և մշակույթը զարգացնելու դժվարին գործին, որի մասին Հովհաննես Թումանյանը 1919թ. գրում է. «Մինչև այժմ մեր գրականությունը հարազատ հող չի ունեցել իր ոտքի տակ, մեծ մասով գաղութային գրականություն է եղել: Բանաստեղծի ոտը հարազատ ու իրական հողի վրա պետք է լինի... Հայոց ապագա գեղեցիկ գրականության զարգացման գրավականը ազատ Հայաստանն է,

²³ Աղասյան Ա., Հայ կերպարվեստի զարգացման ուղիները XIX-XX դարերում, էջ 79:

ազատ, հարազատ հողն ու ժողովուրդը»²⁴:

Գրքի ձևավորման արվեստն ուղղակիորեն կապված է գրականության զարգացման հետ, իսկ արդեն հայրենիքում ձևավորվող նորագույն շրջանի հայ գրականության հաստատուն քայլերը հենց այն լուրջ խթանն էր, որ գրավեց նկարիչներին ու համախմբեց նրանց գրքի շուրջ:

Ժամանակի պահանջով այս շրջանի նկարիչներն իրենց գրաֆիկական ստեղծագործություններով հանդես էին գալիս ոչ միայն ցուցահանդեսներում, այլև պարբերական մամուլի էջերում՝ գովերգելով խորհրդային գաղափարախոսությունը: 1920-ականների հայ գրաֆիկան հիմնականում արձագանքում էր պետության պահանջներին, կենսագործում կուսակցության և կառավարության առաջադրած խնդիրները, պլակատների ու ամսագրային ծաղրանկարչության միջոցով:

1920-30-ականներին մշակութային կյանքի ընդհանուր զարգացմանը զուգընթաց, ընդլայնվում է նաև գրքի գեղարվեստական ձևավորման և նկարազարդման արվեստը: Նկարիչներն անդրադառնալով գրքի գրաֆիկային՝ որպես ինքնուրույն գեղարվեստական ստեղծագործության, ստեղծում են ոճավորման անհատական ձևեր, կերպավորման, հորինվածքի մեկնաբանման և կոմպոզիցիայի հնարների լուծման ինքնատիպ և առանձնահատուկ մոտեցումներ:

Գրքի ձևավորման բուռն զարգացումը կապված էր Կոջոյանի, Սարյանի նման մեծությունների ասպարեզ գալու հետ: Կար մեկ այլ կարևոր հանգամանք, որի շնորհիվ հրատարակչական ոչ մեծ փորձ ունեցող Հայպետհրատը 1920-30-ականներին զգալի հաջողությունների հասավ: Այս գործում վճռական դեր կատարեց Եղիշե Չարենցը, որը 1928-35-ին վարում էր Հայպետհրատի գեղարվեստական բաժինը: Այդ տարիներին մեկը մյուսի հետևից լույս ընծայվեցին ցայսօր չգերազանցված պատկերազարդ գրքեր: Իզուր չէ, որ նրա ղեկավարության այդ կարճ ժամանակամիջոցն անվանվել է հրատարակչության «ոսկե դար»²⁵: Իսկ Մ.Սարյանը գրում է. «Գաղտնիք չէ, որ Չարենցի պաշտոնավարության ժամանակ Պետհրատի թողարկած գրքերն այսօր էլ նախանձ են շարժում»²⁶:

²⁴ Թումանյան Հ., Երկերի լիակատար ժողովածու, հ.8, Երևան, 1997, էջ 8:

²⁵ Աղաբաբյան Ս., Եղիշե Չարենց, (գիրք երկրորդ), Երևան, 1977, էջ 226:

²⁶ Սարյան Մ., Չարենցի հետ, «Սովետական արվեստ», Երևան, 1967, N 9-10, էջ 24:

Գրողն անմիջականորեն մասնակցում էր գրքի ձևավորման աշխատանքներին՝ նկարագարողումներին, տառատեսակի ու հրատարակության գրաֆիկական կառուցվածքի ընտրությանը: «...Նա զարմանալիորեն լավ էր հասկանում և գնահատում կերպարվեստը: Ահա թե ինչու իր վրա վերցնելով Պետհրատի գեղարվեստական գրքի հրատարակության գործը, ամբողջովին կլանված էր մի ազնիվ ցանկությամբ, որպեսզի մեզ մոտ լույս ընծայվեն բարձր ճաշակի ձևավորումով, ժամանակի ոգին արտահայտող օրինակելի գրքեր»²⁷:

Չարենցն առաջին հերթին աշխատանքի մեջ ներգրավեց Մարտիրոս Սարյանին, Հակոբ Կոջոյանին, Միքայել Արուտչյանին և ձգտում էր որքան հնարավոր է հաճախ օգտագործել նրանց կարողությունները: «Չարենցը, որպես գրքի հրատարակիչ, սերտ, գործունյա կապ էր ստեղծել լավագույն նկարիչների հետ՝ Սարյանի, Տ. Խաչվանքյանի և ուրիշների: Նա կարողանում էր անվրեպ որոշել, թե որ գիրքը ում վրձնին է սազական: Միաժամանակ նա չափազանց բծախնդիր էր դեպի յուրաքանչյուր նկարչական գործ: Ամեն մի գրքի շուրջը նա երկար զրույց էր ունենում նկարչի հետ, նրանց ոճային ուղղություն տալիս, որպեսզի գիրքը զգեստավորվեր իր բովանդակության համաձայն»²⁸:

1920-1930-ականները ստեղծագործական նշանակալից ձեռքբերումների և վերելքների, նվաճումների շրջան էր, որում մեծ դեր խաղացին Մարտիրոս Սարյանը, Վահրամ Գայֆեջյանը, Երվանդ Քոչարը, Արա Սարգսյանը, Հակոբ Կոջոյանը:

«Հայկական գրաֆիկայի հիմնադիր» որակը մեկընդմիշտ կապվեց **Հակոբ Կոջոյանի** անվան հետ: Նա առաջիններից էր, ով գրաֆիկան գեղանկարչության հետ դրեց նույն հարթության վրա և նրա արվեստի շնորհիվ փոխվեց վերաբերմունքը գրաֆիկական արվեստի նկատմամբ: Առաջինն էր, ով գրականության նկարչական վերակերպավորման նկատմամբ ցուցաբերեց առանձնակի ուշադրություն և լրջագույն վերաբերմունք՝ նոր մակարդակի և բարձրության հասցնելով հայ գրքարվեստը: Հ.Կոջոյանը գրքի ձևավորման և պատկերազարդման ասպարեզում սկսեց աշխատել դեռ 1920-ականների սկզբներին և մինչև 50-ականները (որոշ ընդմիջումներով): Նա ուսումնասիրել է թե՛ ձեռագիր, թե՛ տպագիր գրքարվեստի համաշխարհային փորձը,

²⁷ Հիշողություններ Եղիշե Չարենցի մասին, Երևան, 1961, էջ 304:

²⁸ Նույն տեղում, էջ 304:

յուրացրել միջնադարյան հայկական մատենական արվեստի սկզբունքները՝ հետևելով հատկապես կիլիկյան դարոցի ուղղությանը: Կոջոյանը հաճախ է դիմել ծաղկողների գործերին՝ ընթանալով ոչ թե ուղղակի իմիտացիայի, այլ հիմնականում, անուղղակի ոճավորման ճանապարհով: Հայկական մանրանկարչության և ժողովրդական դեկորատիվ արվեստի սկզբունքները Հ.Կոջոյանի նկարազարդներում գտել են նոր և ուրույն լուծում: Նա ստեղծել է գրքի ձևավորման ինքնատիպ ոճ, որը կոջոյանական լինելով հանդերձ, միաժամանակ խորապես հայկական ու ժողովրդական է՝ իր պարզ իմաստությամբ: Ոսկերչի ընտանիքում ծնված Կոջոյանը հետագայում ուսանում է Մյունխենում, անվանի նկարիչ և մանկավարժ Անտոն Աշբեի մոտ, որն իր աշակերտների մեջ զարգացրել է գծանկարելու բարձր ունակություն: Հիշյալ շրջանում ավելի շատ են գրաֆիկական աշխատանքները, որոնց մեջ ոսկերչական արվեստանոցից դուրս եկած նկարչի ձեռքի վստահությունն ու մանրանկարային կատարողական հմտությունն ակնառու են: Ակադեմիական ուսման վերջին տարվա էտյուդ է «Ինքնադիմանկար»-ը (1907), որն արդեն խիստ տարբերվում է նախորդներից պլեներային բաց գույների, երանգների նուրբ մշակումներով, լույսի և գրեթե աննկատելի ստվերների խաղերով:

Գրքի ձևավորման բնագավառ Կոջոյանը մուտք գործեց միանգամից մի փառահեղ աշխատանքով: Ոգեշնչված «Սասունցի Դավիթ» էպոսի ժողովրդի երազանքներից ծնված հերոսով, նա իր ստեղծագործական անհատականությունը դրսևորում է այս երկի հիանալի պատկերազարդմամբ: Ավելի քան 30 ինքնուրույն դրվագներ ամփոփելով մեկ ընդհանուր կոմպոզիցիայում, նկարիչն ստեղծել է մոնումենտալ պատկեր՝ մեկ էջի վրա տեղավորելով սյուժետային նկարների շարք, որոնք սկսվում են Դավթի ծնունդով և վերջանում նրա հաղթանակով: Կոմպոզիցիայի կառուցվածքային երևակայական հենքն ու պարփակած գաղափարները, գծային հյուսվածքի կենդանությունն ու դինամիկ շունչն այնքան ներդաշնակ են դյուցազներգության ոգուն, և բխելով ժողովրդական արվեստից, միաժամանակ առնչվում են ժամանակակից կերպարվեստի թելադրած էքսպրեսիվ գծի ըմբռնումներին: «Ասել է թե, նկարման գծագրական եղանակով է, որ Կոջոյանը ստեղծել է սինթետիկ ձևեր,- օբյեկտիվ-առարկայական ճանաչելի ռեալությունից

աբստրահմամբ ու երևակայաբար դուրս բերված և ընդհանրացված հատկանիշներով բնորոշվող խստապարզ, մոնումենտալ ձևեր, որոնք էլ գեղարվեստորեն մարմնավորում են «Սասունցի Դավթի» աշխարհը՝ որքան իրականին մոտ ու հարազատ, նույնքան հորինովի ու պայմանական: Անտարակույս, սառը, ստատիկ սինթետիկությունն ու մոնումենտալությունը խորթ կլիներ Սասնա վիպերգի տեսողական վերարտացումն ինչպես ձևաբանությանը, ոճին, այնպես էլ բովանդակությանն ու ոգուն: Հետևաբար, հակադրամիասնական տենդենցների փոխհարաբերման ուժգին շարժունակությամբ ներարկված պլաստիկայի միջոցով կարելի կլիներ բացահայտել բանահյուսական վիթխարի կոնֆլիկտը, չարի և բարու, բռնության և ազատության միջև պայքարի էությունը»²⁹:

Նկարչի գործը դիտողը, եթե անգամ ծանոթ չլինի էպոսի բովանդակությանը, կարող է իսկույն ընկալել հայկական դյուցազնավեպի ոգին, զգալ դրա կառուցվածքային հագեցածությունը, տեսնել ոճի մոնումենտալությունը և, վերջապես, ազատության համար պայքարի ելած ժողովրդի հավաքական ուժի հզորությունը: Կոջոյանի ստեղծագործությունը, որ դարձել է էպոսի նկարչական համարժեքը, իր փոքր չափերով հանդերձ, թվում է հսկա որմնանկար: Սասունցի Դավթի տարբեր նկարների միառժեռ հորինվածքը, գիծն ու գույնը հրաշապատումի կնիքն են կրում: Կենտրոնում մեծադիր պատկերված է «Հրեղեն նժույգը» հեծած Դավիթը՝ Մսրա Մելիքի վրա այնպես սրընթաց արշավելիս, որ նրա ձիու սմբակների տակից խուրձերով կայծեր են ժայթքում, իսկ շողացող Թուր Կեծակին իր շուրջը ճառագայթներ է սփռում: Կենտրոնական նկարը շրջապատված է էպոսի թեմաներով զանազան պատկերներով, դրանցից են «Դավթի ծնունդը», «Դավիթը գազաններին ոչխարների հետ խառնած դեպի գյուղ է քշում», «Դավիթը որս անելիս», «Հարկահավաքները», «Դավիթը վռնդում է հարկահավաքներին», «Մսրա Մելիքին քնից արթնացնելը», «Մսրա Մելիքի մոր աղաչանքը և այլ դրվագներ: Դավիթը հանդես է գալիս որպես գլխավոր հերոս, որպես հայ ժողովրդի հավաքական ուժ և նրա պատմության հերոսական էջերի արտահայտության խորհրդանիշ:

Այսպիսով, Կոջոյանն աշխատել է հավաքական կոմպոզիցիոն լուծումով,

²⁹ **Մաթևոսյան Վ.**, Երեք կիսադեմ. Հակոբ Կոջոյան, Երևան, 2002, էջ 80:

արտահայտիչ, լակոնիկ միջոցներով պատկերել էպոսի բովանդակությունը: Պատկերների ռիթմիկ դասավորությունը, կոմպոզիցիոն պարզությունը, ձևերն ընդհանրացումներով մշակելու ձգտումը, կոլորիտի զսպվածությունը, գծերի խստությունը, այս բոլորը պատկերին հաղորդում են հզոր թափ, մոնումենտալ որմնանկարի տպավորություն: Ընդհանրացման սկզբունքը մոնումենտալության հասնելու վճռական պայման է, այստեղ մեծ դեր ունեն նաև պարզեցված տիպաժները, որի շնորհիվ դրանք իրական չափերից ավելի խոշոր են թվում: Սակայն պատկերի մշակման մեջ նկարիչը հմտորեն կիրառել է նաև չափահարաբերման հիանալի հնարքներ:

Նկարելիս Կոջոյանը հաշվի է առել անգամ բանահյուսական խոսքի ռիթմը և մարդկանց, առարկանների կրկնողությամբ նկարելու եղանակով ստեղծել գրական տեքստին համահունչ ռիթմիկ պատկեր: Օրինակ, այդ սկզբունքով է կատարված, այն հատվածը, երբ Մսրա Մելիքի հրամանով «Օխտը տարվա խարջը» Սասունից տանելու խոստում էր տալիս Կոզբադին: Այս դրվագը կերպավորելու համար Կոջոյանը պատկերել է ֆիգուրների համաձույլ շարքեր, հանդիսավոր նստած ու միասնաբար գլուխները բարձրացրած ուղտերի շարանին հաջորդում են նրանց բեռնող կանայք, որոնք միաժամանակ նույն շարժումով կատարում են նույն գործողությունը: Նույն կերպ են պատկերված նաև սրերը հավասարաչափ վեր պահած մսրա զինվորները և նրանց կողքին վախվորած, փութով «էրկանք աղացող» կանանց շարքը: Նմանօրինակ եղանակով է իրականացրել նաև մեկ այլ դրվագ, երբ Դավիթը ցանկանում է վերականգնել Մելիքի ավերած Մարութա սուրբ Աստվածամայր վանքը և օգնություն է խնդրում Ձենով Օհանից: Կրկնվող բառերի այդ ռիթմի նման նկարն էլ կարծես ռիթմիկ ու դինամիկ մի պար է պատկերում, ուր Ձենով Օհանի հզոր կանչով հավաքվում են հազարավոր բանվորներ, վարպետներ՝ նույն դիրքով, քայլվածքով շարժվում են հեռվում, վերջին պլանում գտնվող կիսավեր տաճարը: Կրկնողության եղանակով կառուցելով այս նկարները, Կոջոյանը հասել է առավելագույն արտահայտչականության և աշխուժացրել ամբողջ պատկերի ընկալման պրոցեսը:

Նկարիչն իր պատկերազարդման մեջ ընդգրկել է Դավթի կյանքի կարևոր հատվածները՝ ծննդից մինչև նրա կռիվը Մսրա Մելիքի հետ, սակայն հետո ծավալվող

իրադարձությունները տեղ չեն գտել նկարագարուման մեջ: Ինչպես Հովհ.Թումանյանը կրճատել է Դավթի կենսագրությունը՝ անմահ պահելով ժողովրդական էպոսի հերոսին, այնպես էլ Կոջոյանը պատկերելով միայն կովի պահը, հարատևորեն կենդանի ու անմահ է դարձրել հայրենիքի պահապան դյուցազունին: Ավելին, եթե նկարիչն իր պատկերում ցուցադրեր սպանված Մելիքին՝ բնական վախճանի կիսացներ ողջ կոմպոզիցիայով ծավալվող սյուժեի զարգացումը: Իսկ այսպես, ահեղ հարվածին նախորդող լարված ակնթարթը հավերժացել է ու գոչունով դեպի թշնամին սլացող Դավիթը, կարծես, իր հարվածով սպառնում է ոչ միայն Մսրա Մելիքին, այլ իր հայրենիքի նկատմամբ ոտնձգություններ անող բոլոր «մելիքներին»՝ ավելի հաստատուն դարձնելով Դավթի վերջին խոսքերը:

Հ.Կոջոյան մեկնաբան-պատկերագրողը առաջինն ու, թերևս առայժմ միակն է, որ կարողացավ հասնել մեր էպոսի բարձունքներին, դառնալ ոչ թե պատկերագրող, այլ ժողովրդի բանահյուսական մտքի այդ գոհարի նոր, նկարչական մեկնաբանը: Նա մոնումենտալ, էպիկական ու խորը ազգային մտածողությամբ կերտեց հայ ժողովրդի երազների այդ խտացված պատկերը: Գեղանկարչական, կոմպոզիցիոն համապատասխան արտահայտչամիջոցների ճիշտ ընտրության, խորաթափացության շնորհիվ Կոջոյանը կարողացավ փոքր չափերի մեջ կառուցել մոնումենտալ, էպոսի հերոսական ոգուն համահունչ նկարագրումներ:

«Սասունցի Դավթի» պատկերագրուման աշխատանքներից հետո Կոջոյանը 1923-ին նկարագրողել է Հ. Թումանյանի «Գիքոր»-ը և Շիրվանզադեի «Քաոս»-ը, որի մասին մենագրողները չեն անդրադարձել: «Գիքոր» գրքույկն ունի շապկանկարներ, ի տարբերություն Կոջոյանի մյուս աշխատանքների, բովանդակության հետ որևէ առնչություն չունի. դա պարզապես բազում գիրք կարդացող մանուկների խառը, դինամիկ մի նկար է, որը խորհրդանշում է գրքերի հետաքրքիր ու բովանդակալից աշխարհը: Առաջին իլյուստրացիան գյուղի պարզ համայնապատկեր է, սուր, վեր խոյացած ժայռերով ու խղճուկ հյուղակներով, որի առաջին պլանում գյուղացի Համբոն է Գիքորի հետ: Համբոն գլխիկոր առաջ է ընթանում, իսկ Գիքորը հետ է նայում ու գլխարկով հրաժեշտ տալիս հեռվում լացող մորն ու փոքրիկ Գալոյին: Պատկերի անմիջական կերպավորման միջոցով նկարիչը հարազատ է մնացել թումանյանական

խոսքի պարզությանը ու ստեղծել անհոգ մանկությանը հրաժեշտ տվող մանկան հուզիչ տեսարանը: Մյուս նկարը կենցաղային պատկեր է, որ ներկայացնում է գյուղացի անկեղծ երեխայի, անտեղյակ աշխարհիկ քաղքենիության ու ձևական քաղաքավարության կանոններին, որը քաշում է կանանց փեշից, թե «Էստի համեցե՛ք, խանութ մտե՛ք»: Առավել ուշադրության են արժանի գրքի համար կատարված գլխազարդերը, որոնք բացահայտում են տվյալ գլխի առանցքային միտքը կամ դրվագը: Քառակուսի շրջանակի մեջ զետեղված ռեալիստական նկարներում արվեստագետը խնդիր է դրել վեր հանել պատմվածքի խոր հոգեբանական պահերը, առօրյա կյանքի բախումները: Ինչպես, օրինակ «Գ» գլխազարդում անմեղ, սոված Գիքորը, մեծ ու վախվորած աչքերով, կաթսայից միս է գողանում, կամ «Հ» գլխազարդում ոտքի անխնա հարվածի տակ կույզ է եկել ու գլուխը ձեռքերի մեջ առել մեծ քաղաք ընկած գրքի փոքրիկ հերոսը:

Շիրվանզադեի «Քառու»-ի նկարազարդումները Հ.Կոջոյանն իրականացրել է 30-ականների կեսերին, ռուսական հրատարակության համար: Ռեալիստական, զուտ սյուժետային այս նկարազարդումները ռճական առումով տարբեր են նկարչի մյուս աշխատանքներից: Հայտնի չէ, թե նկարազարդելուց առաջ նկարիչը մտածել է Բաքու մեկնելու մասին, որպեսզի տեսնի վիպասանի պատկերած «սև» քաղաքը, բայց նկարներից պարզ է դառնում, որ Կոջոյանի ուշադրության կենտրոնում ոչ թե արդյունաբերական քաղաքն է, այլ այնտեղ ապրող մարդիկ՝ իրենց վարք ու բարքով: Նկարազարդումների համար Կոջոյանը ելակետ է վերցնում վերափոխման ու դարձի ճանապարհ բռնած ռոմանտիկ Միքայելին և ոչ թե արդյունաբերական կյանքի հերոս, հոր գործի շարունակող ու զարգացնող Սմբատին: Նկարազարդումների 7 պատկերներից 4-ում միայն Միքայելն է, իսկ հոգեկան մեծ թռիչքների անընդունակ, գործարար Սմբատը պատկերվել է միայն մեկ անգամ, այն էլ մի ոչ նշանակալի դրվագում, երբ նավահանգստում դիմավորում է իր ռուս կնոջն ու երեխաներին: Սրանով նկարիչը ցուցաբերել է անհատական մոտեցում և ժամանակի պահանջով թելադրված սոցիալական հակասությունների խնդիրը դարձրել ինչ-որ չափով երկրորդական՝ առավել մեծ կարևորություն տալով մարդկային ռոմանտիկ բնութագրերին, սիրո համար հերոսական անձնագրիության պատրաստ ու բարձր

մարդկային ձգտումներ ունեցող կերպարներին: Պատկերներից մի քանիսում նկարիչն օգտագործել է տարբեր տեսարաններ միաժամանակ պատկերելու սկզբունքը: Նմանօրինակ մեկնաբանություն ունի Շուշանիկին ներկայացնող նկարը, որտեղ նա կանգնած է հիվանդ հոր կողքին, իսկ վերևում պատկերված է անուրջային կամ մտածմունքի մի դրվագ. հերոսուհու աչքին մի պահ երևում է Միքայելին դանակահարելու նպատակով նրա վրա հարձակվող ստահակ մարդիկ: Նման բազմաշերտ կառուցվածքը հարստացնում է նկարազարդման բովանդակությունը, թույլ տալիս նկարչին ընդլայնելու պատկերվող իրականության շրջանակները: Իսկ ընդհանուր պատկերազարդումն աչքի է ընկնում գծի պլաստիկական փափկությամբ, կերպաների հոգեբանական բնութագրությամբ ու պատկերվող միջավայրի կոլորիտի հարազատությամբ:

1924-ից սկսած գրքի ձևավորումը դառնում է Կոջոյանի հիմնական և նախասիրած զբաղմունքներից մեկը: Նրա ստեղծագործական վառ երևակայությունը լայն ազատություն է ստանում հատկապես հեքիաթների ձևավորման և նկարազարդման մեջ: Լավ ըմբռնելով ժողովրդական հեքիաթների ոգին և դրանց հարուստ ու բազմազան հրաշապատումները, նա ստեղծում է գրավիչ պատկերներ: Հեքիաթների նկարազարդման ասպարեզում առաջին աշխատանքներից մեկը Ստեփան Զորյանի «Հազարան բլբուլ» հեքիաթի նկարաշարքն է: Ինչպես առհասարակ ժողովրդական հեքիաթներում, Կոջոյանի երկում էլ ամեն ինչ դիտվում է պայծառ, լավատեսական հայացքով: Դրամատիկական իրադարձությունները, տագնապն ու վախը նրա պատկերներում տրված են գեղեցիկ-իդեալականի գերիշխող մթնոլորտում: Թեև նկարում կան մռայլ կողմեր, մանավանդ, որ Հազարան բլբուլը ձեռք բերող հերոսի ողջ ճանապարհը ողողված է արյունով, սակայն հեքիաթի իմաստը հենց բարու հաղթանակն է, ինչն էլ թելադրել է նկարչին պահպանել մաժորային գամման: 6 նկարներից բաղկացած պատկերազարդումը սերտորեն կապված է հեքիաթի սյուժետին՝ ներկայացնելով պատումի հանգուցային դրվագները: «Թագավորը չորացած այգում» նկարը պատկերում է սյուժեի սկզբնական դեպքերը. չորացել է պալատական այգին, զայրացած թագավորն իր նազիր-վեզիրների հետ մտորումների մեջ է: Շրջապատող ծառերը զուրկ են տերևներից, այգու բնությունն անկենդան է ու

դժգույն: «Արին սպանել է միագլուխ սև դևին» նկարում ցույց է տրված հեքիաթի այն դրվագը, երբ արքայի կրտսեր որդին, այգին ծաղկեցնող կախարդական թռչունը բերելու համար սպանում է աղետաբեր Սև դևին: Նկարիչն ընտրել է ոչ թե վիշապի և արքայազնի կռվի պահը, այլ արդեն հաղթական ավարտը, բայց հորինվածքի պատկերման ընտրված ձևը, բլուրների դասավորվածությունն ու վիշապի ոլորապտույտ շարժումն այնքան դինամիկ են, որ ստեղծում են նոր ավարտված կռվի լարված շունչը: Սպանված վիշապը գալարվում է մարդկային գանգերով լի ձորում, արյունը հոսում է վարար գետի պես, իսկ հերոսն ու իր հրեղեն ձին կանգնել են հպարտ, մեկը մի, մյուսը՝ մեկ այլ սարի գագաթին: Նրբորեն ու ճաշակով կիրառված բազմազան գույներն այստեղ զգալիորեն ուժեղացնում են կերպարի էմոցիոնալ ներգործությունը: Այս հեքիաթի պատկերազարդման համար Կոջոյանը ստեղծել է նկարների 2 տարբերակ: 1925-ին տպագրված գրքում զետեղված են 4 նկարներ բավական տարբեր, առավել հայտնի 6 ստեղծագործություններից, որոնք հրատարակվել են բավական ուշ: «Արիի կռիվը քառասուն գլխանի դևի դեմ» նկարազարդման առաջին տարբերակում դևն ու Արին շատ մոտ տարածության վրա են, որի պատճառով հարձակման թափը թվում է փոքր-ինչ կաշկանդված, նկարն էլ՝ խճողված: Երկրորդը նկարիչը այլ կերպ է կառուցել. այստեղ պատկերել է բնության շատ մեծ համայնապատկեր, Արին սուրը բարձրացրած, նժույգին նստած սլանում է դեպի դևը, այդ շարժման մեջ զգալի է հարձակման ահեղ թափն ու հզորությունը:

Երկրորդ տարբերակում նկարիչը նկատի է առել նաև նրանց ֆիզիկական չափահարաբերման հարցը: Օձակերպ ու թևավոր հրեշները գրավում են նկարի մակերեսի զգալի մասը ու նրանց համեմատությամբ սարերը, լեռներն ու անդնդախոր կիրճերը բլուրների տպավորություն են թողնում: Դրա հետևանքով նրանք դիտվում են որպես բռնի ուժով բնությունը տիրողի ու մահաբեր չարիքի խորհրդանիշ: Բայց հեքիաթում, հակադրության մեջ, սովորական ճիավոր թվացող հերոսը ոչնչացնում է նրանց: Սրանով իսկ արտահայտվում է բանահյուսության մեջ ժողովրդի զարգացրած այն միտքը, որ ամենամեծ հրաշագործություններին ընդունակ է հենց մարդ արարածը, որը հանդես է գալիս բնության տված շնորհներով ու զորությամբ օժտված բարու, գեղեցիկի հավաքական կերպար:

Մյուս նկարի՝ «Արին տանում է Հազարան բլրուլը», տարբերակները բավական տարբեր են միմյանցից: Առաջին տպագրության համար արված տարբերակում Արին գլխավերևում վանդակը պահած ստատիկ կանգնած է, վանդակի երկու կողմերում, մեծ չափերի, կլորավուն վարդյակներ են ու երկրաչափական դեկորատիվ ձևավորումներ, որոնք իշխում են ոչ միայն իրենց չափերով, այլ նաև գունային թանձր կոլորիտով:

Մյուս տարբերակում երևում է, որ վազող Արին արդեն կամարակապ ամրոցում է, իսկ շրջապատի միջավայրը նկարիչը պատկերել է թեթև, առանց ընդգծումների, որի շնորհիվ դիտողի ուշադրությունը կենտրոնանում է հերոսի վրա: Վերջին նկարը «Հազարան բլրուլի երգը»-ն է, որը նկարիչը ստեղծել է նաև որպես գրքի շապիկ: Ազատ նրբագեղ թռչունի երգի հետ ծաղկում է այգին, ուռենու հեզ, փթթուն ճյուղերը եզերում են ծաղիկներով ու լույսով ողողված «եղեմական» այգին:

Պատկերազարդման ընդհանուր հեքիաթային կոլորիտը բնորոշ է բոլոր նկարներին, բայց դրանցից յուրաքանչյուրն ունի գունային ինքնատիպություն, որը բխում է տվյալ դրվագի բովանդակությունից: Օրինակ, «Հազարան բլրուլի երգը» պատկերում գերիշխող են կանաչ, կապույտ, դեղին, ոսկեգույն, կարմիր թափանցիկ երանգները՝ իրենց բազում փոփոխակներով ու ելևէջներով: Իսկ դրանք ամբողջության մեջ, միմյանց լրացնելով՝ հաղորդում են հրճվալի ու կենսախինդ տրամադրություն:

Պատկերելով այն դրվագը, որտեղ հեքիաթի հերոսն ընկնում է մի աշխարհ, ուր սև էր ամեն ինչ. «Սև էր հողը, սև էին ծառ ու քար, սև էր երկինքն ու արև չկար» ու երբ քաջ Արին ոչնչացնում է Սև դևին՝ լույսը բացվում է մութ աշխարհի վրա, նկարիչն ընտրել է համապատասխան, ալիքածև գունաշերտեր՝ իբրև ելնող արևի խորհրդանիշ: Պատկերի մակերեսի ընդհանուր գունային գամման հյուսված է նուրբ մոխրադեղիններից, մոխրակապույտներից, բաց-վարդագույններից ու արծաթավունի բազմազան երանգներից: Այս միջավայրում առավել ուժգնությամբ են երևում սրախողխող արված դևի սև մարմինն ու նրա երախից վարար գետի պես հորդացող արյան վառ գույնի շեշտերը: Կոջոյանն այստեղ օգտագործել է նաև հայկական միջնադարյան մանրանկարչության որոշ տարրեր, կերպավորման եղանակի նմանողությամբ. դա նկատվում է թե տիպաժների հորինման, թե զգեստների ընտրության և միջավայրի ու առարկաների դասավորության, և ընդհանրապես

պատկերման եղանակի մեջ: «Մանրանկարիչներին հետևելով՝ նույն գույնը մուգից բացը աննկատելի աստիճանական անցումով տալու փոխարեն», նա ընտրել է երանգները «ծիածանակերպ ընդհատ-ընդհատ հաջորդականության բերելու ելակետը»:

«Կոջոյանը մտովի կանոնավորված այդ երանգները սերտորեն փոխկապակցել է համապատասխան սինթետիկ գծերի հետ, դիմել սիմետրիա-ասիմետրիայի միատեղ – միաժամանակյա ներկայացման՝ այս կետերում նույնպես նկատի ունենալով ծաղկողների փորձը: Եվ գունագծային այդ համակարգով նա պատկերը պահել է պայմանականության որոշակի չափի մեջ, հասել ճանաչելի ու երևակայական պերսոնաժների շարժման, ժեստերի, դիմախաղի «օրնամենտացման» այնպես, ինչպես արել են մագաղաթյա մատյանները պատկերազարդող վարպետներից շատերը»³⁰:

Մեծ հեքիաթասացի խորաթափանցությամբ Կոջոյանը կերտել է ժողովրդական մտածողությանը համապատասխան պարզ ու անպաճույճ պատկերներ: Հմտորեն գտել է հեքիաթի երևակայական, դրամատիկ, բայց միևնույն ժամանակ՝ լավատեսական լույսով ողողված պատկերների արտահայտման ձևերը: Եվ պատահական չէ, որ Կոջոյանի այս ստեղծագործությունն իր կատարելությամբ համեմատում են Անրի Մատիսի Ռոնարի բանաստեղծությունների նկարազարդումների հետ³¹:

1933-ին Կոջոյանի նկարազարդմամբ լույս է տեսնում Ե.Չարենցի «Գիրք ճանապարհի» ժողովածուն, ստեղծագործություն, որը ժամանակին քննադատության է ենթարկվել, իսկ Կոջոյանի մասին գրված 2 մենագրությունների հեղինակներն էլ՝ Եղիշե Մարտիկյանը և Ռուբեն Դրամբյանը, այն քննել են միայն երկու պարբերությամբ ու արժանացրել «սխեմատիկ, ֆորմալիզմի ազդեցության մնացորդ»³² որակավորումների:

Ավելի ուշ «Գիրք ճանապարհի»-ի իրական արժեքը գնահատում է Վիլիելմ Մաթևոսյանը, այն համարելով «20-րդ դարի գրքանկարչության գլուխգործոց»³³: Իսկ Սարյանն իր հուշերում նշում է, որ իր տանը «սրբությամբ պահվում է մի գիրք, որը եռակի նշանակալից է: Գրքի հեղինակը Չարենցն է՝ մեկ, այն կրում է բանաստեղծի ձեռագիր մակագրությունը՝ երկու և գիրքը անզուգական վարպետությամբ ձևավորել է

³⁰ Նույն տեղում, էջ 87:

³¹ **Ստեփանյան Ն.**, Առաջինը և լավագույնը, «Սովետական արվեստ», Երևան, 1984, N 2, էջ 6:

³² **Մարտիկյան Ե.**, Հակոբ Կոջոյան, Երևան, 1961, էջ 28:

³³ **Մաթևոսյան Վ.**, Երեք կիսադեմ. Հակոբ Կոջոյան, էջ 91:

Կոջոյանը՝ երեք: Դա «Գիրք ճանապարհին» է, որը հավատացած եմ պատվավոր տեղ է գրավելու ոչ միայն 20-րդ դարի գրքարվեստի համաշխարհային պատմության մեջ: «Գիրք ճանապարհին» գրաֆիկական բացառիկ հզոր մտածողությամբ պատկերազարդված գործ է՝ գրքային ճարտարապետության պլաստիկական լուծման, բանաստեղծի աշխարհայացքի, հոգեբանության, գրելաձևի տեսողական մարմնավորման ու մեկնաբանության կատարյալ նմուշ, որը ազգային հպարտության լուսավոր զգացում է ներշնչում»³⁴:

Գրքում զետեղված պոեմներն ու բանաստեղծություններն արտացոլում են չարենցյան խոհերն ու ապրումները հայ ժողովրդի ճակատագրի մասին, և այս դժվար ու բազմազան ժողովածուի գրական շունչն իր արտացոլումն է գտել կոջոյանական խոհերից ծնված նկարների մեջ: Կոջոյանը կերպարանափոխվելու ապշեցնող մեծ շնորհք ուներ, կարելի է ասել, որ նկարիչ Կոջոյանը կարողանում էր դառնալ Չարենց, Բակունց, Գորկի կամ էլ Սվիֆտ, նայած, թե ինչ էր ձևավորում: Բայց ամբողջ խնդիրն այն է, որ հուզական վերափոխումը միայն բավական չէր լինի կատարելության հասնելու համար, հարկավոր էր նաև ոճական թափանցում: Ուրեմն, եթե Իսահակյանի հատընտիրը ձևավորելիս Կոջոյանն արել է միայն մի ֆորզաց, որը բնության պարզ տեսարան է, ձյունապատ Արագածը, հեռվում գութան վարող գեղջուկով ու ուռենիով, ապա Չարենցը բոլորովին այլ լուծում էր պահանջում: Չարենցի գիրքը ձևավորելու համար պետք էր գտնել մի ուրույն ելակետ: «Գրքի» վրա նկարիչն աշխատել է մեծ ոգևորությամբ: «Իմ կյանքում ոչ մի գիրք ինձ այնպես չի համակել, ինչպես Չարենցի «Գիրք ճանապարհին»: Դա իմ ստեղծագործական կյանքի մեծագույն հաճույքներից մեկն էր»³⁵: ««Գիրք ճանապարհի» գրքի ձևավորման և պատկերազարդման ընթացքում, գրում է արվեստագետը, - Չարենցը վերցնում էր մատիտը և իր մտքերն արտահայտում նկարչական մոտավոր գծերով: Այդպիսի դեպքերում ինձ թվում էր, որ իմ դիմաց նկարիչ Չարենցն է նստած: Պետք է խոստովանեմ, որ միայն Չարենցի օգնությամբ և խորհրդով «Գիրք ճանապարհի» ձևավորումն ու պատկերազարդումը ստացվեց օրիգինալ, ուշագրավ աշխատանք: Չարենցն աչքերը կկոցելով դիտում էր ժողովածուի ձևավորումը, պատկերազարդումները և գոհունակությամբ կրկնում. «Իսկ

³⁴ Մաթևոսյան Վ., Զրույցներ Սարյանի հետ, Երևան, 2002, էջ 78:

³⁵ Հիշողություններ Եղիշե Չարենցի մասին, 1961, էջ 305:

և իսկ իմ ուզածն է ստացվել, շնորհակալություն, վարպետ, իմ հանգերին, իմ տողերին, հաղորդել եք նոր երանգ ու թռիչք»³⁶:

Գրքի գեղարվեստական ճիշտ կերպավորումը գտնելու և ըստ արժանվույն Կոջոյանի ստեղծածը գնահատելու համար պետք է հասկանալ ժողովածուի ընդհանարական իմաստը: Ինչ իմաստ է արտահայտում «Գիրք ճանապարհի» խորագիրը: Հարցին որոշակի պարզություն է տալիս խորագրի սկզբնաղբյուրը, որն, ըստ Գևորգ Էմինի Չարենցը վերցրել է չինական փիլիսոփայության՝ դաոսականության հիմնադիր Լաո-Ցզիի նույնանուն գրվածքից: «Կարդալով դաոսական իմաստասիրության խոշոր դեմքերից մեկի՝ Լաո Ցզիի «Դաո-Դի-Ցզի» գիրքը, ուր «Ճանապարհի» Դաոի ուսմունքը գտել է իր կատարյալ և ամբողջական արտահայտությունը, Չարենցն այնտեղ նշմարել է մտքեր, բանաձևեր, պատվիրաններ ու մարզաբեություններ, որոնք հարազատ են եղել այդ տարիների իր մտածումներին»³⁷:

1930-ականներին՝ ստեղծագործական կյանքի նոր հանգրվանում, Չարենցի ստեղծագործության մեջ հիմնական որակ է դառնում իրերի էության փիլիսոփայության թափանցումը: Այդ խնդիրներին համապատասխան Չարենցը դասակարգել է «Գիրք ճանապարհի» ժողովածուն: «Պատմության քառուղիներով» բաժինը նվիրված է ժողովրդի պատմության հին ու նոր ուղիների քննությանը, որտեղ Չարենցը հիմնականում քննադատողի դիրքերում է, «Տաղեր և խորհուրդներ» բաժինը՝ կյանքի էության փիլիսոփայական մեկնաբանությանը, «Գիրք իմացությանը» և «Արվեստի քերթության» բաժինները՝ արվեստի հավերժության բացատրությանը: Նման բարդ, բավական ընդգրկուն ժողովածուի ճիշտ ձևավորումն ու նկարագարումը պահանջում էր մի աշխատանք, որը պետք է ներառեր, ոչ միայն նկարչի գեղագիտական ճաշակն ու նկարչական հմտությունները, այլ գրականության գաղափարախոսության, չարենցյան մտքի խորն ուսումնասիրումն ու ընկալումը:

Բացի սուպերշապիկից, ֆորզացից և տիտղոսաթերթից, այս գլուխներից ամեն մեկի համար մի ամբողջական, պոետական ամեն մի ցիկլի համար նկարիչը մի փառահեղ մուտք է ստեղծել՝ պատկերելով տվյալ ժողովածուի հավաքական միտքը:

Հիշյալ գրքի ձևավորման ու նկարագարման եղանակը տարբերվում է մինչև

³⁶ Նույն տեղում, էջ 305:

³⁷ **Աղաբաբյան Ս.**, Հայ Սովետական գրականության պատմություն, Երևան, 1986, էջ 312:

այդ նրա կիրառած գրքի ձևավորման ու նկարագրուման եղանակներից, թե իր մեթոդով, թե իր տեխնիկական միջոցներով:

«Գիրք ճանապարհի»-ն իր բնույթով մոնումենտալ է, մեծ թափով գրված բարդ ստեղծագործություն: Ամբողջ էջը գրավող կոմպոզիցիաներից յուրաքանչյուրում նկարիչը ստեղծել է ընդհանրացված, մանրամասներից ու անցողիկ զգացումներից զերծ համայնապատկեր: Տարբեր դեպքերի ու գործողությունների համաժամանակյա պատկերները զետեղված են մեկ էջի վրա, իրարից հորիզոնական գծերով բաժանված շերտերով՝ Հին Եգիպտական ու Միջագետքի որմնանկարների կամ ռելիեֆների արխայիկ ֆրիզանման կոմպոզիցիոն մեթոդով:

Ինչպես «Սասունցի Դավթի» ձևավորման մեջ, այստեղ ևս նկարիչը դիմել է պատկերների կրկնողության եղանակին, որի միջոցով կառուցել է լակոնիկ, գաղափարների կերպարային խտացված, էքսպրեսիվ նկարներ: Իսկ մոնումենտալ մտածողությամբ ստեղծված պատումներում նույնիսկ նուրբ-քնարական մոտիվները դուրս են բերված ներանձնային կամերային սահմաններից՝ ընդգրկելով գրողի երևակայության ահռելի մասշտաբները: Այստեղ առավել, քան երբևէ, Կոջոյանը ներկայացել է զուտ որպես հայկական գրքի նկարագրող, որտեղ նորի պահանջներով կիրառել է միջնադարյան մատյանների ձևավորման ու պատկերագրուման համակարգը: Յուրաքանչյուր պոեմի էջանոց պատկեր-տիտղոսաթերթն, օրինակ, մագաղաթյա ձեռագրի խորանի, սյուժետային նկարի և անվանաթերթի յուրահատուկ սինթեզ է՝ գրեր, տեքստի գլխավոր հանգույցները ներկայացնող գործողության, մարդկային ֆիգուրների, բուսական ու կենդանական օրնամենտի, գլխատառի ու խոսքի փոխհարաբերության, կոմպոզիցիայի մասերի բաժանման և ամբողջի դեկորատիվ շրջանակման մի յուրահատուկ միասնություն:

«Գրքի» ֆրոնտիսպիսի կոմպոզիցիայում Կոջոյանը Չարենցի դիմանկարի հետ միասին տեղադրել է բանաստեղծական տողեր, որտեղ պոետը խոսք է հղում Գյոթեին: Համապատասխանաբար նկարիչը Չարենցի կերպարը կերտել է որպես Օլիմպացուն իրավունքով դիմող անհատականության: Կոջոյանական այս Չարենցը օլիմպիական հանդարտությամբ ու վեհությամբ խորհում է ժամանակի ընթացքը: Նա վեր է իր մահկանացուի հոգեբանական առօրյա գծերից: Նկարիչը ներկայացրել է պոետի

«իդեալականացված» բնութագիրը՝ շեշտելով նրա այն հատկանիշները, որոնցով պայմանավորված է մեծ անհատի, պոետի ու հայրենասերի էությունը: Ձևավորման մեջ կա ինչ-որ խստություն, որը մոտ է պոետի բանաստեղծությունների տրամադրությանը: Նկարագրողումները բխում են գրքի բովանդակությունից և տեղավորված են սուպեր շապիկի, սկզբնաթերթի և առանձին պոեմների անվանաթերթերի վրա:

«Մարդկանց, կենդանիների և մյուս առարկաների կառուցվածքն ու հատկանշական շարժումները Կոջոյանը տվել է գծագրման մի ճկուն ու վիրտուոզ եղանակով, որը իր պլաստիկական բնույթով ակնհայտորեն նման է կիլիկյան վարպետներից շատերի գործերում (մասնավորապես՝ միայն գծով նկարված) կիրառված կատարման եղանակի՝ հատկապես 12 դարի վերջի և 13-րդ դարի (պիժակյան) շրջանի «ակադեմիական» ուղղությունը: Եվ, ինչպես նրանց գործերում «Գրքում» դյուրաբեկ գծի միջոցով «օրնամենտացված է» մարդկանց ու կենդանիների ֆիգուրաների անատոմիական, մկանային շարժումների մեխանիկան: Սակայն, անցյալի ավանդը Կոջոյանը գործադրել է որպես տիպիկ 20-րդ դարի արվեստագետ»³⁸:

1.3. Հայկական գրքային գրաֆիկան 1930-1950թթ.

1940-ականներից սկսած հայ գրականության մեջ նոր շրջան սկսվեց: Ասպարեզ եկած երիտասարդ գրողները սոցոեալիզմի շրջանակներում նոր ոգի մտցրեցին գրականության մեջ: Նրանց թվում էին Համո Սահյանը, Պարույր Սևակը, Սիլվա Կապուտիկյանը, Հրանտ Մաթևոսյանը և այլք: Այս շրջանում էր, որ հրատարակվում և վերահրատարակվում էին ինչպես հայ, այնպես էլ օտարազգի գրողների երկերը: Մշակույթի զարգացման ու տարածման մեջ մեծ դեր կատարեցին հրատարակչությունները: 1921թ. Երևանում կազմակերպվել էր Պետական հրատարակչություն /Պետհրատը/: Հետագայում ստեղծվեցին այլ հրատարակչություններ՝ ՀՍՍՀ ԳԱ, «Լույս», «Գիտելիք» և այլն³⁹: Խորհրդային

³⁸ **Մաթևոսյան Վ.**, Երեք Կիսադեմ. Հակոբ Կոջոյան, էջ 102:

³⁹1964թ. «Հայպետհրատը» վերանվանվեց «Հայաստան» հրատարակչության, իսկ 1976թ. նրանից առանձնացավ «Սովետական գրող» հրատարակչությունը: 1987թ. ստեղծվել է «Արևիկ» մանկապատանեկան հրատարակչությունը: «Լույսը» հիմնականում հրատարակում էր դասագրքեր, «Գիտելիքը» և Ակադեմիայի հրատարակչությունները՝ գիտական և գիտահանրամատչելի գրականություն, «Սովետական գրողը»՝ գեղարվեստական և գրականագիտական գրքեր:

տարիներին գրատպությունը գտնվում էր պետության հովանու և նրա վերահսկողության ներքո. սակայն տպագրված գրքերի մեծ մասը գեղարվեստական գրքեր էին՝ ինչպես դասական, այնպես էլ ժամանակակից գրողների ստեղծագործություններ: Հրատարակվում էր մեծ քանակությամբ թարգմանական գրականություն:

1930-50-ականների հայ մատենական արվեստի և բեմանկարչության զարգացման նոր խնդիրները զարգացան **Միքայել Արուտչյանի** արվեստում: Իր գրքային պատկերազարդումներում Արուտչյանն առանձնահատուկ ուշադրությամբ հետևել է գրական սյուժեի իրադարձությունների ընթացքին, ամենայն ճշգրտությամբ և խորությամբ բացահայտել պերսոնաժների հոգեբանական ապրումները: Արուտչյանը գրական տեքստի տեսողական վերարտացումն նորանոր միջոցներ ներմուծեց և իր գեղարվեստական ուրույն ոճով ու մտածելակերպով նոր ուղի բացեց հայ մատենարվեստի զարգացման համար:

Մ.Արուտչյանը հայ մատենարվեստի ասպարեզ մտավ որպես կայացած, խոր գիտելիքներով մի երիտասարդ արվեստագետ: Ուսանելով Ռուսաստանի, Գերմանիայի, Ֆրանսիայի մշակութային կենտրոններում, նա սովորել է ոչ միայն նկարչություն ու լեզուներ, այլև ստացել հումանիտար-համալսարանական կրթություն: Տարբեր ժողովուրդների ու տարբեր ժամանակների կերպարվեստի, թատրոնի, երաժշտության պատմությունը և արվեստի տեսությունը քաջ իմանալուց բացի, նա հիանալի գիտեր համաշխարհային գրականություն:

«Գրքարվեստի արքա» Կոջոյանի նման վարպետից Արուտչյանը շատ բան սովորեց, հատկապես ազգային մանրանկարչության վերակերպավորման առումով: Սակայն աշխատելով նման փայլուն վարպետի կողքին, նա մնաց խորապես ինքնատիպ և իր ուրույն ավանդը ներմուծեց խորհրդահայ գրաֆիկայի ձևավորման ու զարգացման գործում:

Զարմանալի լայն են նկարչի ստեղծագործական ընդգրկումների սահմանները: Նա վիթխարի դեր է կատարել խորհրդահայ գրքի նկարազարդման, կինեմատոգրաֆիայի և բեմանկարչության ասպարեզում, ստեղծել է գեղանկարչական կտավներ և գրաֆիկական դիմանկարներ, որոնք աչքի են ընկնում գծանկարի

վարպետությամբ ու մարդկային բնավորության խորքերը թափանցելու կարողությամբ:

Արուսյանն առաջին հերթին թատերական նկարիչ էր, թատերային բացառիկ մտածողությամբ օժտված ձևավորող: Ունենալով բարձր կուլտուրա, նրբորեն զգալով բեմը, հիանալի կերպով տիրապետելով բեմական կոմպոզիցիայի վարպետությանը, Արուսյանը ռեժիսորի հետ դառնում էր ներկայացման լիիրավ հեղինակ: «Արուսյանի իյուստրացիաների ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ, այնուամենայնիվ, դրանց ստեղծողը հենց թատերային մտածողություն ունեցող նկարիչ է: Իբրև գրականության տեսողական վերարտացուման մեթոդի արտահայտություն՝ դրանք, եթե կարելի է ասել, «միզանսցենային» են: ... Ձևավորվող տեքստի բնույթին համեմատ՝ «թատերայնությունը» երևան է գալիս մերթ գլխավորապես նկարի կոմպոզիցիոն սխեմայի և , ասես, դեկորներով ու արքեսուարներով կազմակերպված բեմականության շեշտումով, մերթ առավելապես պերսոնաժների կատարած գործողությունների, նրանց ժեստերի ու միմիկայի՝ թվում է խաղային ինքնարտահայտման արդյունք հանդիսացող պայմանականությամբ ... Մեծապես հենց այդ թատերայնությունն է, որ Արուսյանի իյուստրացիաներին տալիս է անկրկնելի-արուսյանական բնույթ»⁴⁰:

Ինչպես իր բեմանկարչական գործերում, այնպես էլ գրքային նկարազարդումներում, Արուսյանը հարազատ է մնացել այդ երկերում նկարագրվող պատմական ժամանակաշրջանին, աշխարհագրական, ազգային ու կենցաղային միջավայրին, հեղինակի աշխարհայացքին ու ստեղծագործական մեթոդին: Իր գրքային պատկերազարդումներում Արուսյանը առանձնահատուկ ուշադրությամբ է հետևել գրական սյուժեի իրադարձությունների ընթացքին, ամենայն ճշգրտությամբ և խորությամբ բացահայտել պերսոնաժների հոգեբանական բնութագիրն ու ապրումները: Նա հիմնականում ստեղծել է սյուժետային իյուստրացիաներ, որոնք գրական տեքստից դուրս ինքնակա գոյություն ունենալ չեն կարող: Բայց սրանով հանդերձ, նա երբեք հանդես չի եկել որպես զուտ վերարտադրող, այլ իր դիպուկ բնութագրումներով, յուրատիպ մեկնաբանումներով և մոտեցումներով ի տես է դրել գրական տեքստի ու հեղինակի արտահայտած ներքին գաղափարները:

Մ.Արուսյանի վաղ շրջանի գրաֆիկական գործերից է Հովի.Թումանյանի «Քաջ

⁴⁰ **Մաթևոսյան Վ.**, Երեք կիսադեմ. Հակոբ Կոջոյան, էջ 102:

Նազար»-ը (1931): Ունի նկարազարդ շապիկ և 13 իլյուստրացիա: Լավ որակի թղթի և տպագրական միջոցների բացակայությունը չի խանգարել ավելի քան 70 տարի առաջ մանուկներին մատուցելու Թումանյանի հեքիաթին արժանի նկարազարդումներ, որոնք հիմա էլ չեն կորցրել իրենց թարմությունը: Ակներև է ուշադրությունը գծանկարի նկատմամբ, բայց այս դեպքում սուր անկյան տակ՝ բնութագրական ընդգծումներով: Նկարիչը, նկատի առնելով այն ժամանակվա տպագրական սուղ միջոցները, սահմանափակվել է երեք գույներով՝ հրաշալի տեղադրումներով ու մշակումներով օգտագործել է կարմիրը, կանաչը, սևը, երբեմն էլ իբրև երանգ, հատկապես պահանջվող ֆոներում, մտցրել է կետագծերի ծավալներ՝ հաստացնելով գունային տպավորությունը: Արուտչյանի ստեղծած Նազարի կերպարը պարզ արտացոլում է հեքիաթի հոգեբանական ողջ խորությունը: Նրա կերտած նազարային աշխարհը լիովին համահունչ է Թումանյանի գրվածքին: Թումանյանական այս տիպաժը, իր իմաստային, փիլիսոփայական խորությամբ համաշխարհային գրականության բացառիկ կերպարներից է, որի մարմնավորումը գեղանկարչական միջոցներով չափազանց դժվար է:

Մ.Արուտչյանը քանիցս անդրադարձել է ռուս գրողների երկերի ձևավորմանը, որոնցից են Մ.Սալտիկով-Շչեդրինի «Մի քաղաքի պատմություն»-ը (1933), Ա.Պուշկինի երկերի նկարազարդումները: Նա իր ստեղծագործական կյանքը սկսել է հենց Պուշկինի «Տերտերն ու իր Բալդի ծառան» հեքիաթի Սարատովի Կոմեդիայի և սատիրայի թատրոնի համար կատարած թատերական ձևավորմամբ: Հետագայում պուշկինյան թեմատիկան ուղեկցեց նրան ողջ ստեղծագործական կյանքի ընթացքում՝ ձևավորեց պոետի գործերի հիման վրա գրված մի շարք օպերաների բեմադրություններ ու գրքեր: Դրանցից ամենահաջողվածը «Կապիտանի աղջիկը» վիպակի հայերեն առանձին հրատարակության համար արված նկարազարդումներն են, որոնք Պուշկինի այս ստեղծագործության տեսողական վերակերպավորման լավագույն փորձերից մեկը պետք է համարել: Այստեղ Արուտչյանը կիրառել է սև և կարմիր գույների համադրությունը: Գրքի նկարազարդումը զանազանվում է նկարչի գրաֆիկական մյուս ստեղծագործություններից: Նկարազարդումներն ընթերցողի առաջ բացում են հոգեբանական ապրումների ու իրադարձությունների մի ամբողջ

համայնապատկեր, որը լրացվում է գրական տեքստում ներկայացվող ժամանակաշրջանի ու ազգի տիպիկ բնորոշումներով ու պատմական իրողությունների ամփոփ, ճշգրիտ պատկերմամբ:

1949-ին՝ Պուշկինի ծննդյան 150-ամյակի առթիվ հրատարակվեց «Եվգենի Օնեգինի» վեպը: Մ.Արուտչյանն այս ձևավորման մեջ հարազատ է մնացել հեղինակի գրվածքին, նկատի առել նրա ոճական առանձնահատկությունները, շարադրանքի զուսպ և հստակ ոճը: Իր ընդհանուր կառուցվածքով, իրադարձությունների ռիթմն ու հաջորդական պատկերը ներկայացնող իյուստրացիաներով այն օրգանապես ձուլվում է պուշկինյան գրվածքին և տեսողական նոր միջոցներով է բացահայտում կերպարների դրամատիկ աշխարհը: Այս գրքի համար նկարիչն իրականացնում է կազմ, ֆորզաց, սկզբնատառեր և իյուստրացիաներ, վերջիններս ներկայացնում են պոեմի առանձին գլուխները, որպես գլխազարդ և անմիջականորեն վերարտադրում են տվյալ գլխին վերաբերող սյուժետային որևէ իրադարձություն: Արուտչյանի գրաֆիկական արվեստում այս նկարազարդումները հնչում են նոր որակով ու վարպետությամբ: Ռուսական ազգային մշակույթին ու պատմությանը բավականաչափ ծանոթ նկարիչն այստեղ, կարծես, իր տարերքի մեջ է. այնքան համոզիչ ու ճիշտ է պատկերված Պուշկինի նկարագրած ժամանակաշրջանը, նրանց բարքերը, տարազը, սովորույթները: Գրքի իյուստրացիաները կատարված են գուաշով, շեշտված գծագրությամբ ու լուսաստվերների աստիճանական անցումներով: Ֆիգուրները հստակ սիլուետները՝ ուժգին հակադրությունների, մանր ու մեծ շտրիխների ստեղծած ծավալներով ստացել են յուրահատուկ ռելիեֆայնություն:

Արուտչյանն իր ստեղծագործական երևակայության, կոմպոզիցիա ստեղծելու հմուտ ձիրքի ու խորաթափանցության շնորհիվ կարողացավ ըմբռնել ու վերարտացուցել հեղինակային խոսքի նրբագույն երանգները: Անկրկնելի ինքնատիպությամբ ստեղծված այս նկարազարդումներում սոցիալական բնութագրության ճշգրտությունն ու սրտաբուխ լիրիկան հաղորդում են բանաստեղծի քնարա-էպիկական պատումի հուզառատ ոգին: Նկարիչն օգտագործել է նաև պեյզաժային մոտիվներ և ռուսական բնանկարների գեղեցկությամբ պատկերել պուշկինյան գրվածքի բանաստեղծական հմայքը, կարծես բնությունն էլ այստեղ մերթ վշտագին ու թախծոտ է, մերթ էլ իր

հերոսների պես բուռն ու հուզախոով:

1934-ին Մ.Արուսյանը ձևավորեց Չարենցի «Երկիր Նաիրի» վեպը՝ սարյանական հանճարեղ պատկերազարդմամբ հրատարակությունից ուղիղ մեկ տարի անց: Եթե Սարյանի ուշադրության կենտրոնում առաջին հերթին վեպի խորը ծալքերում ցուցադրվող Նաիրի-հայրենիքի տեսիլքն էր՝ իր պաննոյատիպ բնապատկերների բնութագրմամբ, անգամ սյուժետային իյուստրացիաների պատկերման ընդհանրացմամբ, ապա Արուսյանի նկարազարդումների կենտրոնում գրվածքի կոնկրետ հերոսների, նրանց բնավորությունների, հոգեբանական հատկանիշների ու կենսագրական տեսողական արտացոլումն էր:

Նույն՝ 1934-ին Մ.Արուսյանը ձևավորում է Սերվանտեսի «Դոն Կիխոտ»-ը՝ գրքային բոլոր բաղադրիչներով ու տեքստային իյուստրացիաներով: Տեքստային իյուստրացիաներում Արուսյանը հերոսներին կերպավորել է տարբեր իրավիճակներում՝ ստեղծելով հեղինակի պատկերած միջավայրը, ժամանակաշրջանն ու տարազը: Հիանալի հակադրությամբ է բնորոշել փոթորկուն Ասպետի ու ֆլեգմատիկ Սանչոյի կերպարները, ստեղծել թե՛ ներքին, և թե՛ արտաքին տիպիկ նկարագրերը:

Ստեղծագործական կյանքի վերջին տարիների Արուսյանի կատարած գրքային ձևավորումները հիմնականում զուտ զարդային են՝ առանց էջային իյուստրացիաների, որտեղ առանձնանում է Վոլտերի «Ընտիր երկեր» գրքի ձևավորումը:

20-րդ դարի հայկական կերպարվեստում իր ստեղծագործական ընդգրկմամբ ամենաբազմազան ու բարդ արվեստագետներից է **Երվանդ Քոչարը**, ով հավասար վարպետությամբ հանդես է եկել, թե որպես գեղանկարիչ, թե՛ գրաֆիկ և թե՛ քանդակագործ, իսկ որպես նորարար՝ ստեղծել «նկարչություն տարածության մեջ»:

Քոչարն իր հայ ժամանակակիցներից առաջինն էր, ով հասկացավ, որ շրջապատող բնությունը չի կարող լինել սնման և ոգևորության միակ և անմիջական աղբյուրը, որ բնության տեսողական ընկալումից դուրս գոյություն ունի ուրիշ բնություն՝ մարդկային բանականության ու երևակայության աշխարհը: Արվեստի էության մասին այս ընկալումը Քոչարի մոտ ձևավորվեց Փարիզում ստեղծագործելու ընթացքում, որտեղ այդ տարիներին նկարիչների նոր սերունդը հեղաշրջեց արվեստի պատմության ընթացքը, պատմություն, որը տեսողական ընկալման տարբեր կերպերի

արձանագրություն էր, որոնց հիմքում ընկած «միմեսիսի» գաղափարն այլևս չէր բավարարում նրանց: Քոչարը ևս զգաց, որ անցել է բնության նկատմամբ միամիտ հիացմունքի ժամանակը, որ գիտության և տեխնիկայի ասպարեզում, մարդկության ինտելեկտուալ թռիչքի դարում կերպարվեստը չի կարող մնալ մոտիվների հայեցողական շարադրանքի մակարդակին, դրանք պետք է հարստացնել՝ ներմուծելով մարդկային երևակայության անսպառ աշխարհ:

1925-ից, երբ Քոչարի արվեստում երևան եկավ «տարածության մեջ նկարչության» առաջին փորձերը, իսկ 30-ականներին արդեն նա ճանաչում էր ձեռք բերել Փարիզում: Կյանքի այսպիսի շրջադարձի մասին ֆրանսիացի քննադատ Վալդեմար Ժորժը գրում է. «Նրա մեկնելու ներքին պատճառները մեզ համար անհասկանալի մնացին ... Միթե Քոչարը նախընտրեց Խորհրդային Հայաստանի մայրաքաղաք Երևանը, այն պատճառով, որ հայրենիքի կարոտը լափում էր իրենց, ինչպես Պրոկոֆևին, թե նա մեղքի զգացում ուներ հեղափոխության ավետյաց երկրի առջև ... Ամեն դեպքում Քոչարը Խորհրդային Միություն վերադարձավ, ինչպես ոմանք կուսակրոն են ընդունում»⁴¹: Համեմատությունը դիպուկ էր, քանզի Քոչարը շատ բան զոհաբերեց՝ ուղղությունների բազմազանությունը, գեղագիտական որոնումների ու փորձարկումների հնարավորությունը փոխարինելով կոպիտ վարչարարությամբ կառավարվող մշակութային կյանքով, չնայած, որում ստեղծվում էին ժամանակից դուրս արժեքներ: Երկար տարիներ նա ստիպված էր հեռանալ գեղանկարչությունից, կենտրոնանալ գրաֆիկայի ու քանդակի վրա, իր ուժերը փորձել նա բեմանկարչության ու գրքի նկարազարդման արվեստում: Այս ժամանակաշրջանում նրա արվեստը կրում է զգալի փոփոխություններ՝ ի հայտ բերելով հերոսականության ու հպարտության շունչ:

Գրքի նկարազարդման բնագավառում Քոչարն իրականացրել է միայն երկու ստեղծագործություն, որոնցից առավել հաջողվածն ու հայտնին «Սասունցի Դավթի» համար արված նկարազարդումներն են: Դրանք հայրենիքում արված առաջին գործերից են, որոնք իրենց յուրահատուկ մտածողությամբ արժանի տեղ գրավեցին հայ գրքարվեստի լավագույն նկարազարդումների կողքին:

1939-ին Խորհրդային Հայաստանում մեծ շուքով նշվում է էպոսի 1000-ամյակը,

⁴¹ **Агасян А.** Ерванд Кочар: послание в будущее, «Советский Карабах», Степанакерт, 1989, 27 июля.

որի առիթով նոր նկարագարդ հրատարակության էր պատրաստվում ռուսերեն թարգմանությամբ էպոսը: Ակադեմիկոս Հովսեփ Օրբելու առաջարկով էպոսի ձևավորումը վստահվում է Քոչարին: Նրա նկարագարդումներն առանձնանում են առաջին հերթին իրենց պատկերման ձևով ու ոճով: Էպոսի ժամանակաշրջանը ու հերոսական ոգին հնարավորինս ճիշտ ու պատկերավոր արտահայտելու համար նկարիչը նկարագարդումներն իրականացրել է հին հարթաքանդակների ոճով, որոնք ոչ թե անցյալի նմանողությամբ ոճավորումներ են, այլ հենց անցյալն են ստեղծագործորեն վերարտադրել: Այս աշխատանքում Քոչարը միաժամանակ ցույց տվեց քանդակագործի իր ձևամտածողությունը, որն իրականացրեց մոնումենտալ արվեստի դասական օրենքներին համապատասխան՝ գծային-պլաստիկ կոմպոզիցիայով, լայն ընդհանրացումներով ու ձևերի պարզ ներդաշնակությամբ:

Էպիկական ասքի մոնումենտալ ոճին համապատասխան նկարչական կերպարների ընդհանրացված լուծումներ որոնելիս Քոչարը գտել է ժողովրդական երևակայությամբ ստեղծված բանահյուսությունը դրսևորելու ուրույն հնարք: Նկարիչը դիմում է հայկական քանդակագործությանը՝ իր նկարագարդումներն իրականացնելով հարթաքանդակների ձևով, որոնք սև, սպիտակ արծաթագույն գուաշով նկարված, ժամանակի, քամու, և անձրևի ազդեցության տակ մաշված հնադարյան ռելիեֆի տպավորություն են թողնում կամ էլ թվում է, թե հին, պեղումների արդյունքում գտնված հարթաքանդակների արտանկարումներ են, այսպիսով ձեռք բերելով էպոսին համարժեք հնություն:

Էպիկական ասքի բովանդակության ծավալը, որը զգալիորեն մեծ է, քան կարելի է արտահայտել գրաֆիկ մեկնաբանությամբ, նկարչի առջև խնդիր է դրել ստեղծել նկարագարդումների այնպիսի շարք, ուր թեման կարող է հաջորդական զարգացում ունենալ՝ չխախտելով կառուցվածքի ռիթմիկ բնույթը և միաժամանակ հասնել ավարտվածության: Նկարիչն ընտրել է կարևոր դրվագներ Սասնա ծռերի սերնդաբանական բոլոր չորս ճյուղերից: Նկարագարդման ամբողջ նյութը բախշված է յոթ թերթերում: Էպոսի հերոսական-դրամատիկական գիծը հետևողականորեն բացահայտվում է Սանասարի և Բաղդասարի, Մեծ Մհերի, Դավթի, Փոքր Մհերի մոնումենտալ կերպարներում՝ գազաթներ, որոնց շուրջը ծավալվում է էպոսի ողջ

պատումը: Յոթ թերթից երեքը նվիրված են Սասունցի Դավթին, քանի որ, ըստ էության, էպոսի կառուցվածքը ևս թելադրում է նրա կենտրոնական տեղը, մինչդեռ նախորդներն իրենց քաջագործություններով Դավթի գերմարդկային ծնունդի և գորության տրամաբանական հիմքն են, իսկ Փոքր Միերի կերպարը՝ նրա պոտենցիալ ուժի և արիության խորհրդանիշը: «Կոմպոզիցիոն այս հնարքը, որը թույլ է տալիս կառուցված բերդի հասկացության մեջ երկակի իմաստ դնել, գալիս է հայ միջնադարյան կտիտորական հարթաքանդակների գեղարվեստական պայմանականությունից: Հնագույն կոմպոզիցիաների հետ առնչությունը հատկապես ակնառու է թերթի աջ մասում, ուր Սանասարը պատկերված է կտիտորական քանդակներին բնորոշ դիրքով»⁴²:

Քոչարն իր նկարազարդումները կառուցել է՝ պահպանելով կոմպոզիցիոն խիստ հավասարակշռություն, այսինքն, չնայած պատկերի ընդհանուր դինամիզմին և էնոցիոնալ լարվածությանը, դրանք շատ ամուր են և ստատիկ: Ընդհանրացնելով և հնարավորինս պարզեցնելով գծանկարը՝ Քոչարը ներմուծում է որոշ արխաիկացնող տարրեր: Հետևելով հնագույն արևելյան քանդակագործների ավանդույթներին՝ նկարիչն էլ իր կերպարներին հիմնականում պատկերում է կողքից (պրոֆի) կամ երեք քառորդ թեքվածքով, մարմինը և ուսերը գծագրում է դիմացից, իսկ ոտքերը՝ կրկին կողքից: Գծանկարի այս հատուկ պարզեցումն արված է կարևոր նպատակի հասնելու համար՝ նկարազարդումները մոտեցնել էպոսի ստեղծման ժամանակաշրջանին:

Աշխատանքի այդ կարևոր խնդրի լուծումը կատարյալ դարձավ Քոչարի գտած դիպուկ հնարքի շնորհիվ՝ ծակոտկեն քարի ֆակտուրայով գծանկարների ստեղծումը: Հնագույն ժամանակներից մեզ հասած էպոսին համարժեք նկարազարդում ստեղծել հնարավոր էր հենց այդ ճանապարհով, որտեղ քարը, Հայկական լեռնաշխարհի կարևոր սիմվոլներից մեկը, մաշված, կոտրտված եզրերով, ճաքերով ու անցքերով իր վրա է կրում էպոսի հերոսների կերպարները ու իր հին տեսքով ապահովում ժամանակային ու պատմական հեռավորությունը էպոսի ու ընթերցողի միջև:

1.4 Հայկական գրքային գրաֆիկան 1960-80 թթ.

Հայկական գրքային գրաֆիկան իր ծաղկմանն է հասնում 1960-ականներին՝

⁴² Փիլիպոսյան Հ., Երվանդ Քոչարի գրաֆիկան, «Սովետական արվեստ», Երևան, N 10, 1974, էջ 38:

մշտապես կարևորելով ազգային ավանդույթները և մտածելակերպի առանձնահատկությունները: Այս տարիներին գրքային գրաֆիկայի ասպարեզում աշխատել են գրեթե բոլոր սերունդների ներկայացուցիչները՝ սկսած արդեն 1960-ականներին դասական համարվող Մարտիրոս Սարյանից և Երվանդ Քոչարից մինչև երիտասարդ սերնդի նկարիչներ: Հրատարակվում էին մեծ քանակով գրքեր՝ թե՛ հայ գրողների, թե՛ թարգմանական գրականություն, սակայն տեխնիկական անբավարար միջոցները հաճախ հնարավորություն չէին տալիս ներկայանալու որակյալ արտադրանքով: «Հաճախ էր պատահում, որ գեղարվեստական առումով լավ ձևավորված, նկարազարդված ու մակետավորված գրքերը տպարանից դուրս էին գալիս անգույն ու անդեմ, անհրապույր տեսքով»⁴³:

Կոջոյանի, Սարյանի, Քոչարի ձևավորումներից հետո, 1950-ականներին «Սասունցի Դավիթ» էպոսին անդրադարձավ Էդվարդ Իսաբեկյանը: 1956 ստեղծվեց նրա «Պատանի Դավիթը» կտավը, իսկ 1988-ին՝ մեր ժողովրդի համար բավական ծանր տարիներին, նկարիչը վերադարձավ էպոսին: Հավանաբար նոր բարի և ուժեղ հերոս-առաջնորդի պահանջն էր մղում նկարչին ստեղծելու վեց առանձին պատկեր: Նրանք կատարված են գույնով, որտեղ գերիշխում է Իսաբեկյանի սիրած կապույտը: Դեյակրուայի ռոմանտիկ ոճով՝ դրամատիկ շարժումով և հուզական կոլորիտով են լուծված այս պատկերները: Ինչպես գեղանկարչության մեջ, նույնպես և ձևավորումներում, Իսաբեկյանը պատկերում է իր երկրորդ պարտադիր հերոսին՝ դա բնությունն է, որը պատկերից պատկեր ներկայանում է իր ողջ բազմազանության մեջ, շեշտելով հայրենի աշխարհի հարստությունը: Այս աշխատանքում երևակվում է Իսաբեկյանի նկարչության խորքայնությունը՝ արմատները, որոնք ձգվում են միջնադարից: Դրանք մասնակի միտումնավոր անսպասելի կրճատումներն են, ֆիգուրների նորովի մեկը մյուսի վրա պատկերելը, կաշկանդված պայմանական շարժում-սիմվոլները, չափերի խախտումները:

⁴³ Աղասյան Ա., Հայ կերպարվեստի զարգացման ուղիները XIX-XX դարերում, էջ 167:

Սասնա Ծռերի հազարամյակի կապակցությամբ հայ կերպարվեստում եղան բազմաթիվ անդրադարձեր էպոսին: 1950-80-ական շրջանում դրանք նկարիչներ Ս.Ռաշմաջանը, Շ.Հովհաննիսյանը, Ա.Մամաջանյանն էին: Ռաշմաջանի ձևավորումներն աչքի են ընկնում պատմողականությամբ, մանրամասն նկարագրումներով: Մի շարք դեպքերում ջրաներկով կատարված էջերը թեև ունեն նյութին բնորոշ թեթևություն, սակայն ծանրանում են երկրորդական տարրերի առատությունից: Անգամ սև-սպիտակ կատարված տարբերակներում նկատվում է նրա տոնային զգացողությունը և միևնույն տոնի խաղերի բազմազանությունը: 1950 և 1952 թվականներին Հովհ.Թումանյանի մշակումներով էպոսի ձևավորումներին անդրադարձավ Գրիգոր Խանջանը: Նկարչի մոտեցումը բարդ է և համադրված՝ յուրաքանչյուր պատկեր ասես ավարտուն գեղանկարչական աշխատանք լինի, սակայն դրա հետ մեկտեղ լուծված է դասական գրքային գրաֆիկական եղանակով: Բազմամարդ տեսարաններում Խանջանը գերադասում է շեղանկյուն հորինվածքներ, ինչը հնարավորություն է տալիս շեշտելու գործողությունների շարունակականությունը և դինամիկան:

Նաիրի Զարյանի «Սասնա Դավիթ» երկին 1978թ. անդրադարձավ Միհրան Սոսոյանը: Գրքի համար արվեց 8 մեծադիր պատկեր, կազմը, ֆորզացը, անվանատառերը: Մոտեցումը մոնումենտալ է, էջերն ասես որմնանկարներ լինեն: Ամուր կառուցող գույնով, քանդակային կերտվածքներով է լուծված Դավթի կերպարը: Ընդհանուր մոխրա-դարչնագույն երանգների մեջ արտահայտվում է Դավթի վառ կարմիր թուրը և հագուստը:

Միհրան Սոսոյանը 1960-80-ականների այն եզակի գրաֆիկներից է, ում ձևավորումները խիստ տարբեր են միմյանցից՝ կախված տվյալ կոնկրետ հեղինակի ստեղծագործությունից: Զարենցի «Ամբոխները խելագարված» (երկգույն լինոգրաֆիա, 1967) լուծված են խիստ, ընդհանրական մշակումներով: Արտաքին պարզության և զսպվածության մեջ դրանք լարված են էմոցիոնալ առումով, իսկ կոնտրաստային լուծումները նմանեցնում են նրանց պլակատի: Մարկ Տվենի «Հեկլբերի Ֆիննի արկածները» (լինոգրաֆիա, 1958) մշակված են շատ մանրամասն՝ կենտրոնանալով և կերտելով առանձին բնորոշ կերպարներ: Նրանք պատմողական են, լի ինտերիերի

օգնական դրվագներով: Մ. Լերմոնտովի «Մեր ժամանակների հերոսը» (ջրաներկ, 1973) առանձնանում է դասական գրաֆիկական մոտեցմամբ՝ ավանդական ուղղահայաց կամ շեղանկյուն հորինվածքներով, մոնոքրոմ գույների տոնային անցումներով, հերոսների հուզական կերտվածքի նկարագրով:

1960-80-ականների գրքարվեստն աչքի էր ընկնում բազմազանությամբ և նոր ձևերի որոնումներով: Գրքային գրաֆիկայի ասպարեզում աշխատել են բազմաթիվ գեղանկարիչներ և գրաֆիկներ, որոնցից է նկարիչ **Անատոլի Գրիգորյանը**:

Գրիգորյանը ծնվել է Գյումրիում, 1956-61թթ սովորել է Երևանի Փ.Թերլեմեզյանի անվան գեղարվեստի ուսումնարանում, այնուհետև 1962-67թթ.՝ Երևանի գեղարվեստաթատերական ինստիտուտում: 1967-75թթ. աշխատել է Հայաստանի ռադիոյի և հեռուստատեսության կոմիտեում՝ որպես բեմադրող նկարիչ, 1975-77թթ.՝ «Հայաստանի աշխատավորուհի» ամսագրում՝ որպես գեղարվեստական խմբագիր: 1970-ից եղել է Հայաստանի նկարիչների միության անդամ: 1990-ից աշխատել է Երևանի գեղարվեստի պետական ակադեմիայում, որտեղ 2003-ից եղել է գեղանկարչության ամբիոնի վարիչը: 1965-ից մասնակցել է հանրապետական և միջազգային բազմաթիվ ցուցահանդեսների Մոսկվայում, Լվովում, Երևանում, Փարիզում, Լոս Անջելեսում և այլուր: Բացի գեղանկարչությունից, նկարչի ստեղծագործության զգալի ավանդն է կազմում գրքային գրաֆիկան, մասնավորապես մանկական գրքերի ձևավորումները:

1970-ականներին Ա.Գրիգորյանի ստեղծած ձևավորումները հիմնականում կամերային են: Նա փորձում է ընդգրկել աշխարհն ամբողջությամբ, հասկանալ և իմաստավորել այն որպես ավարտուն միասնություն: Այդպիսին են Հանրի Զարյանի «Բարի աղվեսը» և Հենրիկ Սևանի «Մրջյունին չի կարելի լաց լինել» կրտսեր տարիքի համար ձևավորած գրքերը⁴⁴: Երկու տարբերակում էլ հիմքում ընկած է պարզ, պլակատային մոտեցումը: Սպիտակ ֆոնի վրա մանրամասն աշխատված է կազմը, որի պատկերը համայնապատկերային կերպով ասես ներառում է գրքույկի ողջ բովանդակությունը: Կազմի տառաչափն ընտրված է մեծ, իսկ պատկերն ասես դուրս է

⁴⁴ **Զարյան Հ.**, Բարի աղվեսը, Երևան, 1976, 6 էջ, **Սևան Հ.**, Մրջյունին չի կարելի լաց լինել /ռուսերեն լեզվով/, Երևան, 1976, 8 էջ:

գալիս նրանից: Հեղինակի անունն ընգծվում է լոկալ ֆոնով և ծաղկային զարդանախշերով: Կրկնվելով մի գրքից մյուսը, այս մոտեցումը դառնում է ճանաչելի, և գրքերն ընկալվում են որպես շարք:

«Բարի աղվեսը» հեքիաթի նկարազարդումները հիմնականում կազմում են տեքստի 2/3 մասը: Կատարված է 5 առանձին պատկեր: Նկարիչն անդրադառնալով է միայն կարևոր դեպքերին: Պատկերները դեկորատիվ են: Գիծը սահուն է և հստակ: Գույները վառ են և ներդաշնակ: Կերպարային լուծումներն աչքի են ընկնում ընդհանրացումներով: Թվացյալ պարզության մեջ հստակ կարդացվում են հերոսների բնավորությունները և հոգեվիճակները: Հեղինակը հարազատ է մնացել կրտսեր տարիքային խմբի ընկալման առարձնահասկություններին՝ չձանրաբեռնելով և չմանրացնելով պատկերները: Նրանք դյուրին են ընկալման համար և արտահայտիչ այնքանով, ով ցանկացած դիտող ակամայից վերապրում է հերոսի՝ աղվեսի արկածները և փորձում նմանվել վերջինիս:

«Մրջունին չի կարելի լաց լինել» գրքույկում տեղ են գտել 21 փոքրիկ բանաստեղծություն: Դրանցից յուրաքանչյուրի ձևավորման համար ընտրված է կամ հերոսը, կամ տեքստի իմաստը ներկայացնող մի ընդհանրական պատկեր: Նկարները չունեն միջավայր՝ գրքի ողջ էջն իր տեքստային մասով դառնում է նրանց համար գործողությունների ծավալման հարթակ: Այս մոտեցումը բավական բարդ գեղարվեստական լուծում է, որը պետք է ապահովի ողջ էջի ընդհանրականությունը:

1983թ. Անատոլի Գրիգորյանը ձևավորեց Վիլիելմ Հաուֆի «Փոքրիկ Մուքը» հեքիաթը⁴⁵: Այս դեպքում նկարչի մոտեցումը փոքր-ինչ այլ է: Նկարներն արված են կամ էջային, կամ էլ առանձին դեպքում՝ որպես լուսանցազարդեր: Կազմին արևելյան պալատն է՝ պայմանական արմավենիներով: Կողքերը, որպես շրջանակ, երիզում են դեկորատիվ նախշերը, արևելյան պալատի միջավայրը, երաժշտական գործիքները. թվում է, թե անձայն հնչում են մեղեդիներ: Մեղեդայնություն է հաղորդված բոլոր պատկերներին: Նկարիչը միջավայրը և այն լրացնող կերպարները ներկայացրել է այնքան դիպուկ և արտահայտիչ, որ նրանցից յուրաքանչյուրը կարող էր առանձին «արևելք» վերնագրվել: Գրքի համար արվել են առանձին էջային պատկերներ,

⁴⁵ Հաուֆ Վ., Փոքրիկ Մուքը, Երևան, 1983, 20 էջ:

բացվածքներ, կազմ, ֆորզաց: Կազմն արդեն ստեղծում է գրքի մասին տպավորությունը՝ բարակ շրջանակի մեջ ֆոնային պատկերված է պալատը, արևելյան տառեր հիշեցնող ոճավորված շրիֆտը ստեղծում են մի ներդաշնակ միասնություն: Էջային պատկերներում նկարիչը գտել է հետաքրքիր լուծում՝ պատկերելով գործողությունը և կենտրոնանալով նկարագրվող սյուժեի վրա նա հանկարծ առանձնացնում է հերոսին, ասես մի ուրույն շրջանակի մեջ ամփոփելով, դուրս է հանում կոմպոզիցիայից: Նման մոտեցումը պատկերին հաղորդում է դինամիկա, ուժեղացնում և ավելի արտահայտիչ դարձնում կերպարը: Իսկ բացվածքները հաջորդաբար պատկերվում են էջի մեկ վերին, մեկ ստորին մասում՝ մի տրամաբանական ընդհանրության մեջ հավաքելով ողջ գիրքը: Այստեղ առավել քան որևէ տեղ երևում է Գրիգորյանի կոմպոզիցիոն մտածելու տաղանը՝ հորինվածքներն ազատ են և միևնույն ժամանակ՝ մտածված, գրագետ դասական դասավորվածության հետ մեկտեղ՝ նորովի հայտնված դիտակետեր և պլաններ: Իսկ գույնը մնում է նրա ստեղծագործությունների անփոփոխ կերտողը՝ վառ լուսավոր, տոնական:

Գրիգորյանի ձևավորումները, լինելով կամերային, դիտվում են որպես մոնումենտալ աշխատանքներ: Նրա արժեհամակարգը բացահայտվում է ներդաշնակության և միասնականության մեջ, որտեղ կարևորվում են կերպարները և աշխատանքի ներքին բովանդակությունը: Կատարման միջոցներն են գույնը, գիծը, ծավալը, հարթությունը, ստվերը: Բնականաբար, այս երկու դրսևորումները (բովանդակություն և միջոց) չեն կարող գտնվել միևնույն սանդղակի վրա: Եվ այդ ռիթմիկ փոփոխությունն ու տատանումն են, որ որոշում են նկարչի կերտած իրականության անհավասար թրթռուն ռիթմը: Նկարչի աշխատանքներին բնորոշ են ավանդականն ու ազգայինը, որտեղ շատ հետաքրքիր են լուծված կերպարներն ու միջավայրը. լինելով արևելյան կամ եվրոպական հեքիաթներ, նկարչի վրձնի տակ նրանք ստանում են հայեցի բնութագիր՝ կերպարների դիմագծերում, միջավայրի պատկերներում դառնալով ուրույն և անսովոր մշակութային երկխոսություն: Նկարչին հաջողվում է ստանալ ոչ միայն տոնային բազմազանություն, այլև տաք և սառը տոնային համադրումներով կերտել պլանային դասավորություն: Թվացյալ պարզությունը վկայում է խորության մասին, երբ ամեն մի դետալ մտածված է:

ԳԼՈՒԽ ԵՐԿՐՈՐԴ

ԱՆԴՐԱՆԻԿ ԿԻԼԻԿՅԱՆԻ ԳՐՔԱՅԻՆ ԳՐԱՖԻԿԱՆ

1991 թ. անկախություն թևակոխած Հայաստանը գտնվում էր վերին աստիճանի ծանր սոցիալական, քաղաքական, մշակութային պայմաններում: Շրջափակման մեջ գտնվող երկրի համար կարևորագույն խնդիր էր հանապազօրյա հացը: Ճգնաժամային պայմանները տարածվում էին կյանքի և իրականության բոլոր ոլորտների վրա: Բնականաբար, պետական ֆինանսավորում չունենալով, կաթվածահար եղան ճարտարապետությունը և քաղաքաշինությունը, և այստեղից բխող մոնումենտալ արվեստի տեսակների՝ խճանկարի, որմնանկարի, ռելիեֆի ստեղծումը: Գրեթե նույն վիճակն էր տիրում հաստոցային նկարչության ոլորտում՝ աշխատանքները վաճառելու վաղեմի օջախները՝ նկարչական սալոնները փակվել էին, չէին իրականանում պետպատվերներ և պարտադիր գնումներ⁴⁶:

Մարտիրոս Սարյանի արձանի հարևանությամբ կենտրոնացավ տարերայնորեն ձևավորվող գեղարվեստական նոր շուկան՝ վերնիսաժը: Այստեղ ձևավորվեց մի նոր, քաղքենի ճաշակ, որը բնականաբար չէր կարող բավարարել պրոֆեսիոնալ ստեղծագործողների պահանջներն ու սպասումները: Նրանցից շատերը՝ Վան Սողոմոնյանը, Մարտին Պետրոսյանը, Սուրեն Նազարյանը, Աշոտ Մելքոնյանը, Ռուբեն Մանուկյանը և շատ ուրիշներ, ստիպված հեռացան հայրենիքից:

Դադարել էր նաև հրատարակչական գործունեությունը: Չկային պետական պատվերներ, իսկ սեփական միջոցներով տպագրությունը գրեթե անհնար էր:

1990-ականների վերջում հետզհետե սկսում են ստեղծվել նորովի մտածող ստեղծագործողների կենտրոններ՝ ՆՓԱԿ-ը, Հայ-Արտը: Բացվում են նոր մասնավոր պատկերասրահներ՝ Գոյակ, Ակադեմիա, Արամե, Առաջին հարկ: Ակտիվանում է նաև հրատարակչական գործունեությունը՝ ստեղծվում են նոր հրատարակչություններ՝ «Նոյան տապան», «Հայագիտակ», «Սարգիս Խաչենց», «Չանգակ-97», «Ծիծեռնակ», «Սահակ Պարթև», որոնք տարիների ընթացքում արդեն իսկ ձեռք են բերել իրենց նեղ մասնագիտական ուղղվածությունը՝ գեղարվեստական գրականություն, դասագրքեր, հանրագիտարաններ:

⁴⁶ Տե՛ս Աղասյան Ա., Հայ կերպարվեստի զարգացման ուղիները XIX-XX դարերում, էջ 223:

Անկախության տարիներին ստեղծված մշակույթը միատարր չէ: Այստեղ ամփոփվել է թե՛ ավանդական դասական փորձը, թե՛ նորովի մտածողությունը: «Բացված վարագույրի» շնորհիվ տեղ են հասնում ողջ աշխարհից եկող և առաջարկվող նորարարական միտումները, և հնարավորություն է ընձեռվում արդեն աշխարհին ճանաչելի դառնալ: Նկարիչները հնարավորություն են ստանում աշխատելու արտերկրից ստացված պատվերներով՝ հանրահռչակելով հայկական մշակույթը:

Արմատներով լինելով Կիլիկիայից՝ **Անդրանիկ Կիլիկյանը** ծնվել է Բեյրութում, 1939 թվականին: Նկարչի ընտանիքը երկար չի մնում Լիբանանում: 1946 թվականին, օգտվելով առաջին իսկ ընձեռնած հնարավորությունից, Կիլիկյանները ժամանում են Երևան: Այստեղ՝ երկաթուղային կայարանում, նրանց ընտանիքը երեք օր մնում է սովարաթղթե տուփերով պատրաստված ծածկի տակ⁴⁷: Շուտով նրանց հողատարածք է հատկացվում Սարի Թաղում, որտեղ էլ անցնում է Անդրանիկի մանկությունն ու ամբողջ ստեղծագործական կյանքը: Թե՛ Լիբանանում և թե՛ Հայաստանում մանուկ հասակում ստացած տպավորությունները հետագայում իրենց արտացոլումն են գտնում Կիլիկյանի աշխատանքներում:

1953-1955 թթ. Կիլիկյանն սկսում է դասեր վերցնել նշանավոր նկարիչ Հարություն Կալենցից: Այս դասընթացները շատ բան են պայմանավորում նրա արվեստում: Կալենցի ազդեցությունը Կիլիկյանի ստեղծագործության վրա անհերքելի է, նրա յուրաքանչյուր կտավում գոյություն ունի կալենցյան դպրոցը, որը մատուցված է Կիլիկյանի անհատականության միջոցով: Շուտով նա ընդունվում է Երևանի Փ. Թերլեմեզյանի անվան գեղարվեստի ուսումնարան, որը 1960-ին ավարտելուց հետո, մինչև 1965թ. աշխատում է «Հայրենկլամում»: 1965-ին Կիլիկյանն ընդունվում Երևանի Գեղարվեստա-թատերական ինստիտուտ, որտեղ երեք տարի սովորելուց հետո թողնում է այն և մասնագիտական ավելի նեղ հիմնավոր կրթություն ստանալու նպատակով ընկերոջ՝ Արա Բաղդասարյանի հետ մեկնում Մոսկվա: Այստեղ նրանք ընդունվում են Մոսկվայի Պոլիգրաֆիայի ինստիտուտ:

Իրականանում է նկարչի՝ Մոսկվայում բարձր պրոֆեսիոնալ կրթություն

⁴⁷ Տե՛ս **Ղազարյան Վ.**, Անդրանիկ Կիլիկյան պայծառ մարդը, տաղանդավոր արվեստագետը և բնածին մանկավարժը, «Հոգևոր հայրենիք», Երևան, 2005, սեպտեմբեր, էջ 5:

ստանալու մտադրությունը. այստեղ նրան դասավանդում են ռուսական գրքի ամենախոշոր վարպետներից մեկի՝ Վ.Ֆավորսկու աշակերտ Ա.Գոնչարովը և արվեստաբան ու նկարիչ Վ. Լյախինը: Ինչ խոսք, նրանց գիտելիքները ու տարիների փորձն իրենց ազդեցությունն ունեն Կիլիկյանի գրքի նկարազարդման գործում: Վերջիններս իրենց տարիների փորձն ու գիտելիքները հաղորդելով Ա.Կիլիկյանին՝ ձևավորում են գիրք ձևավորող-նկարչի նրա ճաշակը:

Ուսանողական տարիների ընթացքում արդեն նկարիչը սկսում է մասնակցել Երևանում տեղի ունեցող հանրապետական ցուցահանդեսներին՝ 1962թ. Երիտասարդական հանրապետական ցուցահանդեսին ներկայացվում է «Աղջկա դիմանկարը» աշխատանքը: 1968թ. մասնակցել է Ալ. Սպենդիարյանի 100-ամյակին նվիրված ցուցահանդեսին է «Երեք արմավենի» նկարով և հանրապետական ցուցահանդեսին՝ ներկայացնելով «Քրոջ դիմանկարը»: 1969թ., արդեն նշանավոր նկարիչների հետ միասին, մասնակցում է Կոմիտասի և Հ. Թումանյանի 100-ամյակներին նվիրված ցուցահանդեսներին, 1970թ.՝ Լենինի 100-ամյակին նվիրված, 1972թ.՝ «Աշխատանքի մարդիկ» խորագրով հանրապետական ցուցահանդեսներին:

Ուսումն ավարտելուց հետո Կիլիկյանն իր ամբողջ ուժերը կենտրոնացնում է գրքի ձևավորման և գեղանկարչության ասպարեզներում: 1976թ. նա դառնում է ԽՍՀՄ ՆՄ անդամ, հետագայում՝ Գրաֆիկայի բաժանմունքի նախագահ, աշխատում է «Սովետական Հայաստան», «Հայրենիքի ձայն», «Պիոներ կանչ» թերթերում, «Ավանգարդ», «Գարուն», «Պիոներ» ամսագրերում, 1982-86թթ. ստանձնում է «Ծիծեռնակ» ամսագրի գեղարվեստական խմբագրի պաշտոնը:

1984թ. նկարիչը սկսում է իր մանկավարժական գործունեությունը Երևանի Գեղարվեստա-թատերական ինստիտուտում՝ դասավանդելով «Կոմպոզիցիա» և «Աշխատանք նյութի վրա» առարկաները: Այստեղ էլ Կիլիկյանն անմնացորդ նվիրվում է մանկավարժի աշխատանքին և դառնում այն հազվագյուտ դասախոսներից, որին սիրում են անխտիր բոլոր ուսանողները և ողջ կոլեկտիվը: Լինելով խստապահանջ դասախոս՝ նա իր մասնագիտական փորձը փոխանցում է ուսանողներին, որոնցից շատերն այսօր պրոֆեսիոնալ նկարիչներ են և մասնակցում են ոչ միայն Հայաստանում, այլև արտասահմանում կազմակերպվող ցուցահանդեսների: 2002-ից

մինչև կենաց վախճանը Ա.Կիլիկյանը եղել է ԵԳՊԱ Գրաֆիկայի ամբիոնի վարիչը:

Ձևավորելով բազմաթիվ մանկական գրքեր՝ Ա.Կիլիկյանն արժանացել է հանրապետական ու միջազգային դիպլոմների ու մրցանակների: Նկարիչն իր ողջ կյանքի ընթացքում իր աշխատանքներով մասնակցել է մի շարք ցուցահանդեսների, որոնցից 1980-ին Երևանում «Ջրաներկի», 1981թ-ին «Գրաֆիկայի» հանրապետական ցուցահանդեսներին, 1993-ին՝ «13»-ի ցուցահանդեսներին, 2000-ին՝ Վիլնյուսում միջազգային բիենալեին, 2002-ին՝ նկարիչների միության 70-ամյակին նվիրված հանրապետական ցուցահանդեսին:

Ա.Կիլիկյանի անհատական ցուցահանդեսը տեղի է ունեցել իր մահից հետո, որի բացումը կայացել է 2006թ. սեպտեմբերի 19-ին Ալբերտ և Թովե Բոյաջյան պատկերասրահում (ԵԳՊԱ), նկարչի ընկերների և կոլեգաների ջանքերով: Ներկայացվել են նրա գեղանկարչական աշխատանքները (թվով մոտ 20) և մանկապատանեկան գրքի նկարազարդումները:

Յավոք, Ա.Կիլիկյանի կյանքը անսպասելիորեն ընդհատվեց 2005թ. օգոստոսի 9-ին, երբ նկարիչն ընդամենը 66 տարեկան էր:

Ա.Կիլիկյանի անունն ասոցացվում է մանկական գրքի հետ, քանի որ մանկական գրքի ձևավորման մեջ նկարիչը ներդրել է իր ողջ տաղանդն ու եռանդը: Այս ասպարեզում Կիլիկյանն առաջատար դեր է ունեցել իր ողջ կյանքի ընթացքում:

Ա.Կիլիկյանի ձևավորած առաջին գրքերում արդեն երևում է նկարչի տաղանդը: Ամսագրերում աշխատելու փորձը, իհարկե, իր դերն է ունեցել նկարչի գրքի ձևավորման գործում: Կիլիկյանը սկսում է համագործակցել երիտասարդ գրողների՝ Յուրի Սահակյանի, Դավիթ Հովհաննեսի հետ, ովքեր նույնպես ճանապարհ էին հարթում դեպի մանուկ ընթերցողը:

1979թ. Կիլիկյանի ձևավորմամբ լույս է տեսնում Յու. Սահակյանի «Ճերմակ հեքիաթը»⁴⁸ նկարչի առաջին ուշագրավ աշխատանքներից մեկը: Թղթի սպիտակ ֆոնն օգտագործելով որպես տարածություն՝ նկարիչը կոմպոզիցիան կառուցում է հորիզոնական ուղղությամբ: Թեթև, լակոնիկ նկարազարդումները չեն ծանրաբեռնում գրքի թերթերը, դրանք ներդաշնակորեն միաձուլված են կարճ և սեղմ տեքստի

⁴⁸ **Սահակյան Յ.**, Ճերմակ հեքիաթ, Երևան, 1979, 12 էջ:

հատվածների հետ: Նկարչին հաջողվել է հաղորդել հեքիաթի ողջ հմայքը: Պատկերները դեկորատիվ են և գունեղ: Կենդանիներին մարդկային վարվելաձևով ներկայացնելով՝ նկարիչը երեխաների մեջ հատուկ հետաքրքրություն է առաջացնում:

Ա.Կիլիկյանի վարպետությունը կայանում է նրանում, որ նրա համար միշտ կարևոր է եղել հետևել մանկական ընկալման առանձնահատկություններին: Գրքի մեջ երեխայի համար ամենակարևորը նկարների արտահայտչականությունն է, որին հասնելու համար նկարիչը երբեմն դիմում է ձևի պայմանականությանը:

1981թ. հրատարակված Դավիթ Հովհաննեսի «Պստիկ է, բայց ճստիկ է»⁴⁹ գրքում Ա.Կիլիկյանն արտահայտչականության է հասնում գույնի միջոցով: Խայտաբղետ գունային հակադրումները երեխայի առաջ բացում են բարի ու ուրախ հերոսներով շնչող հեքիաթային աշխարհ: Այս գրքի պարզությունը մանկական հրճվանք է պատճառում նաև մեծահասակներին, ովքեր թերթելով գիրքը, անպայման մի քանի րոպե կվերադառնան իրենց մանկության օրերը: Գունագեղ նկարներն օժտված են դինամիկ շարժմամբ: Ինչպես նախորդ գրքում, այստեղ նույնպես նկարիչը վստահում է թղթի էջի մաքուր տարածությանը և, չձանրաբեռնելով այն, հենց այդ թղթի սպիտակ տարածության մեջ է կառուցում ամբողջ կոմպոզիցիան: Այս երկու գրքերն անսովոր հետաքրքիր են գեղարվեստական առումով, ինչպիսիք, ավաղ, քիչ են հայկական մանկական գրքի ձևավորման ամբողջ իրականության մեջ:

Կիլիկյանի մանկական գրքի ձևավորման ոճն իր ավարտուն տեսքը ստացավ 80-ական թվականներին: Նկարիչը միանգամայն նոր մոտեցումներ առաջ քաշեց, և դա արդեն ցայտուն երևում է 1982 թվականին նկարազարդած Հ. Թումանյանի «Փիսիկի գանգատը» գրքույկում⁵⁰: Նախկինում այս բանաստեղծությունը փոքրիկ գրքույկի տեսքով 1954-ին ձևավորել էր Ս. Ստեփանյանը: Կիլիկյանի վրձնով այս գիրքը միանգամայն նոր կերպար է ստանում: Միայն գրքի կազմով արդեն իսկ նկարիչը մասնակից է դարձնում հուզող ամբողջ իրավիճակին: Սա դեռ միայն գրքի սկիզբն է, իսկ սյուժեն արդեն զարգանում է հենց այս պահից: Այն սկսվում է մեղմ ու անվրդով տրամադրությամբ: Հաջորդ տեսարանում փիսիկը նստած անկյունում հոնգուր-հոնգուր լաց է լինում... Չհասցնելով երկար կանգնել այս տեսարանի վրա, ընթերցողի հայացքը

⁴⁹ Հովհաննես Դ., Պստիկ է, բայց ճստիկ է, Երևան, 1981, 8 էջ:

⁵⁰ Թումանյան Հ., Փիսիկի գանգատը, Երևան, 1982, 10 էջ:

ձգվում է դեպի հաջորդ էջը, որտեղ արդեն իրադրությունը փոխվում է՝ Հանոն, Անոն ու Մոսոն մի-մի փայտ առած փնտրում են գող փիսոյին՝ շրջադարձը լիովին դինամիկ է կառուցված: Նկարիչն ընթերցողին չի լքում և ոչ մի վայրկյան՝ նրան նվիրելով նորանոր տպավորություններ: Գործողությունների ետևում բացվում է գյուղական տեսարանը, մաքուր թղթի մակերեսը դառնում է իրական տարածություն: Ընթերցողը հայտնվում է մտացածին և լիովին իրական աշխարհում՝ միևնույն ժամանակ դառնալով դրամատիկ և զվարճալի ներկայացման վկան: Ա.Կիլիկյանը հնարամտորեն է ձևավորել գրքի վերջին երկու էջերը՝ փիսոն անկյունում լալիս է, իսկ հաջորդ էջում նկարիչը շարունակում է պատմությունը՝ վերմակի տակից վախեցած, չարաճճիորեն ընթերցողին է նայում Համոն: Երեխաների և, հատկապես, Համոյի կերպարն ստեղծելիս նկարիչին լիովին հաջողվել է հաղորդել սյուժեի էմոցիոնալ մթնոլորտը: Ա.Կիլիկյանը նոր երանգ է հաղորդել բանաստեղծությանը, հերոսներն այստեղ բարի են, իսկ իրավիճակն ուղղակի հեգնանքով է ներկայացված: Այս գրքի արտահայտչականությունը սյուժեի վերարտադրման ամբողջականության մեջ է:

Մանկական գրքի ձևավորման վարպետությունը կախված է երեխայի հոգեբանությունը հասկանալուց: Ա.Կիլիկյանին դա միշտ հաջողվել է՝ այս ասպարեզ բերելով նորանոր արտահայտչամիջոցներ, իր յուրաքանչյուր ձևավորմամբ նա կարողացել է մանուկ ընթերցող-դիտողի հիշողության մեջ ֆիքսել գրական ստեղծագործությունը:

1983-ին Կիլիկյանի ձևավորմամբ լույս է տեսնում Աթաբեկ Խնկոյանի «Մկների ժողովը»՝ ռուսերեն լեզվով⁵¹: Այս գիրքն արդեն մի քանի անգամ հրատարակվել էր անգլերեն լեզվով, այդ թվում նաև Վ. Մանդակունու ձևավորմամբ 1983-ին: «Մկների ժողովը» բացառիկ տեղ ունի Կիլիկյանի ստեղծագործական կյանքում: Այս գիրքը նոր խոսք էր ոչ միայն նրա ստեղծագործության, այլ նաև հայկական տպագրական գրքի պատմության մեջ:

Այստեղ համատեղվում են տաղանդավոր նկարիչը և հնարամիտ գյուտարարը: Նկարիչը ոչ միայն կիրառել է ներկեր, այլև օգտագործելով բազմապիսի ժանյակներ,

⁵¹ **Խնկոյան Ա.**, Մկների ժողովը /ռուսերեն լեզվով/, Երևան, 1983, 24 էջ:

չթե, քաթանե, պարկե կտորներ՝ ստեղծել է հիանալի կոլաժներ: Այս կոլաժները նոր շունչ, որոշակի ծավալ և նյութեղեն տեսք են հաղորդում նկարազարդումներին: Հրատարակչությունում աշխատակիցները, տեսնելով այս ձևավորումը, շփոթվել են, քանի որ նախկինում դեռ ոչ մի նկարիչ այսպիսի համարձակ քայլի չէր դիմել:

Գունագեղ կտորներով հարմարեցված հագուստները մկներին անսովոր կենդանություն են տալիս, և գրքի յուրաքանչյուր էջում հայկական տրամադրությունն է իշխում: Կիլիկյանը կտորների միջոցով, տարածությունը տրոհելով, դարձնում է երկպլան, որոշակի խորություն ապահովում: Մկների հագուստը, նրանց կերպարները լրացնող ատրիբուտները՝ ձեռնափայտերը, ակնոցները, ինտերիերում հանդիպող գորգի պատառիկները, կահույքի բեկորները, ասես կտրում են նրանց կենդանական աշխարհից՝ օժտելով մարդկային կերպարներով և վարվելակերպով: Մանկական ընկալման համար, երբ ամեն ինչ հասկացվում է ուղղակիորեն և գտնվում է գիտակցականի միևնույն շերտում, սա ամենադիպուկ որոշումն էր: Եվ որպես գեղարվեստական լայթմոտիվ, յուրաքանչյուր բացվածքում հնչում է խոշոր հյուսվածքով պատկերված պարկի պատառոտված հատվածը: Այն միավորում է գրքի ողջ կառուցվածքը՝ էջից-էջ դառնալով սպասելի և ճանաչելի: Այս գիրքը շրջադարձային եղավ Ա.Կիլիկյանի ստեղծագործության համար: Այն գնահատվեց ոչ միայն Հայաստանում, այլև նրա սահմաններից դուրս՝ Վիլնյուսում արժանանալով առաջին մրցանակի:

1987-ին Կիլիկյանը նկարազարդում է ռուսական ժողովրդական և 1989-ին՝ հնդկական ժողովրդական հեքիաթները: Այս երկու գրքերի նկարազարդումներն ապացուցում են, որ Կիլիկյանը մեծ երևակայության տեր, ինքնատիպ սուր աչք ունեցող արվեստագետ էր: Ուսումնասիրելով այս ժողովուրդների կենցաղը՝ նա վերստեղծում է յուրաքանչյուրին բնորոշ մտածելակերպն ու ապրելակերպը: Թեման նրա մոտ լուծվում է բազմաթիվ պատկերներով, իսկ տեսարանները հագեցած են մանրամասն դետալներով: Նա պատրաստ է թղթին հանձնել այնպիսի հագեցած, հարուստ սյուժե, որն անգամ միշտ չի հաջողվում տեսնել տեքստում:

Ա.Կիլիկյանը բարձր արտահայտչականության է հասնում շնորհիվ տեսարանների մանրամասների դեկորատիվ հագեցածության: «Ռուսական

ժողովրդական հեքիաթներում» նկարիչը տեսարանները պատկերել է առանձին էջերի վրա՝ տեքստից առանձնացված, որոնք ներառել է նախշային շրջանակների մեջ: Պարզ, մաքուր գույների օգնությամբ նկարիչը տեսարանին հաղորդում է հեքիաթային, կախարդական մթնոլորտ, անգամ բացասական հերոսներին օժտելով մեղմ և բարի խառնվածքով: Նա շեշտում է ճարտարապետական ձևերը. այստեղ տիրում է խիստ կարգուկանոն և պահպանվում է մտածված հավասարակշռությունը:

Ա.Կիլիկյանն իր նկարազարդումներում գրաֆիկան զուգակցում է գեղանկարչության հետ: Նրան օտար է դատարկ գիծը. մանրագնին աշխատելով գծանկարի վրա, նա անուշադրության չի մատնում գույնի կարևորությունը, վրձնահարվածները ճկուն են և շարժուն: Ամբողջ էջով մեկ արված նկարազարդումներում ինքնատիպ կերպով ընդծվում են հերոսները, որոնցից յուրաքանչյուրի համար նկարիչը յուրովի մոտեցում է ցուցաբերում:

Այլազգի ժողովրդական հեքիաթներ նկարազարդելու համար նկարչին անհրաժեշտ է ոչ միայն անսպառ երևակայություն, այլև տվյալ ժողովրդի ազգային դրսևորումն արտացոլելու կարողություն:

Ճապոնացի հրատարակիչները, Մոսկվայում գրքի տոնավաճառում տեսնելով Կիլիկյանի նկարազարդումները, նրան պատվիրում են հայկական ժողովրդական հեքիաթի ձևավորում: 1989-ին Տոկիոյում հրատարակվում է Հ.Թումանյանի մշակմամբ «Արջի որդին» հեքիաթը՝ ճապոներեն լեզվով⁵²: Նկարազարդումները կատարված են 1986 թ., գիրքը լույս է տեսել Մոսկվայի և Ճապոնիայի հեղինակային իրավունքի կենտրոնի համատեղ աջակցությամբ:

Նկարչի ձեռագիրը մեծ փոփոխություններ չի կրում այստեղ: Սրանք միմյանց հաջորդող գրքեր են, որոնցում զետեղված կերպարներին մի ամբողջության մեջ է միավորում նկարչի տրամադրությունների և զգացմունքների շուրջ ստեղծված հեքիաթային աշխարհը: Այստեղ էլ Կիլիկյանի համար կարևորը դեկորատիվությունն է՝ ստեղծել գեղեցիկ զարդարուն կոմպոզիցիաներ: Գիրքը զարմացնում է անսպասելիությամբ: Ճապոներեն տեքստը, իր տառային սիմվոլներով, որքան էլ որ զարմանալի է, չի խանգարում հայկական հեքիաթին: Սրանք առանձին-առանձին

⁵² Թումանյան Հովհ., Արջի որդին, Տոկիո, 1989, 20 էջ:

հիասքանչ կոլաժներ են, որոնք ընթերցողին հաղորդում են հուզական մի վիթխարի դաշտ: «Արջի որդին» գիրքն ուրախ է ու գրավիչ՝ սկսած հենց անմիջապես գրքի շապիկից:

Առաջին տեսարանը ներկայացնող թերթի վրա Կիլիկյանն, ասես մտածված, զետեղել է Մասիս սարը, որը հավանաբար ճապոնացիներին և հայերին միավորող միակ բանն է, քանի որ ճապոնացիների սուրբ սարը՝ Ֆուձիյաման, իր տեսքով շատ մոտ է Արարատին, չհաշված որ այն միագագաթ է: Նկարիչն այն պատկերել է ցանցի միջոցով, որի հատվածները մուգ կապույտով գունավորելով, ծավալայնություն են հաղորդում: Նույն նյութից պատրաստված ամպերը թեթև և անկաշկանդ անցնում են թղթի գունավորված մակերեսի վրայով՝ տեսարանին հաղորդելով որոշակի սահունություն և շարժում:

Ա.Կիլիկյանը մանրամասն մշակում է թերթի մակերեսը գունագեղ դետալներով: Ինտերիերը ներկայացնող տեսարաններում նկարիչն առատորեն օգտագործել է զարդարուն ժանյակներ, որոնց միջոցով դասդասել է այն մի քանի պլանների: Բնապատկերային եռապլան, քառապլան տարածական տեսարաններում նա գունային համադրությունների միջոցով ձգտում է շեշտել տարածության անսահմանությունը, որն իր ընդգրկումով ասես փորձում է դուրս գալ գրքի շրջանակներից՝ ստեղծելով նոր տարածականություն:

Այս հրատարակությունը կարելի է համարել մանկական գրքի նկարազարդման գլուխգործոց՝ իր մտածվածությամբ, կազմակերպմամբ, կուռ կառուցվածքով, ինֆորմացիոն և տեսողական հնարքների առատությամբ:

Նկարազարդումները կատարված են խառը տեխնիկայով՝ ջրաներկ, գուաշ, ապիկացիա, կոլաժ: Այս տեխնիկական շռայլ առատությունն արդարացված է պալատի հարստությունը ներկայացնող, Հայաստանի բնությունը գովերգող պատկերներում:

Բոլոր պատկերներն արված են բացվածքներով և ունեն տրամաբանական ընդհանրություն՝ հագուստները մշակված են շատ մանրամասն, ազգային ավանդական տարազի տարրերով՝ տրեխներ, գուլպաներ, փափախներ, իսկ միջավայրը լուծված է տոնային բաց գույներով, ընդհանրական բծերով: Սակայն այդ ընդհանրացումների և պայմանական միջավայրի տիրույթում ճանաչելի են լեռները, միջնադարյան հայկական

պարիսպները, ձեռագրարվեստի զարդանախշերը: Պալատը պատկերող տեսարաններում մանրամասնած է ինտերիերը, սեղանին դասավորված նատյուրմորտը, որտեղ գետեղված են Հայաստանի խորհրդանիշ դարձած ազգային ուտեստները՝ լավաշը, գինին, ծիրանը, մեղրը: Մի հետաքրքիր նյութն է՝ յուրաքանչյուր էջում առկա է նկարչի ստորագրությունը՝ «Ա.Կիլիկյան 86», որը տեսնում ենք տարբեր տեղում՝ սայլի անիվի վրա, արջի ոտքին, թագավորի գահին... Այդ արձանագրությունն այնպես մտածված և հմուտ է տեղավորված, որ առաջին հայացքից չի էլ նկատվում: Ակամայից հիշում ենք հայկական գորգագործությունը կամ կարպետը, որտեղ զարդերի մեջ գործված են ստեղծողի անունը կամ գորգի տիրոջն ուղղված բարեմաղթանքներն այնպես, որ թվում է, թե զարդանախշ լինի: Գրքի բոլոր էջերում երևում է նկարչի հաստատուն ձեռագիրը՝ մանրամասն մտածված և վերազգացած:

Ձևավորման և հորինվածքային առումով հետաքրքրություն է առաջացնում պալատ գալու պատկերը: Այստեղ ետևի պլանը նկարված է ջրաներկով, արջը՝ գուաշով: Նրա հագուստը պատրաստված է տարատեսակ գործվածքներով, իսկ պալատի մուտքի վարագույրը ցանցից պատրաստված կոլաժ է: Այս մանրամասն ներկայացված հատվածը լրացնում է բացվածքի ձախ մասում ծղոտներով և չորացրած անթառամներով հավաքված սայլը, որին բարձած փայտերն ընկալվում են որպես լայն մեծադիր վրձնահարվածներ:

Երկրորդ պլանը Հայաստանի ընդհանրացված համայնապատկերն է, որտեղ ճանաչելի են ժայռերը, բարձր երկինքը, արևոտ տաք ջերմ օդային միջավայրը, իսկ պալատի հատվածում, մուտքի բարավորը հիշեցնում է մանրանկարչական խորանները, իսկ ետևում՝ հստակ «կարդացվում են» ոճավորված Զվարթնոցը, Հռիփսիմեն, Կիլիկիայի բերդերը:

Կերպարային լուծումները շատ տիպական են, օժտված ազգային շեշտված դիմագծերով: Երբեմն ճանաչվում են հերոսների նախատիպերը՝ կան որոշակի տիպաժային նմանություններ Միեր Մկրտչյանի, Ազատ Շերենցի, երիտասարդ Խորեն Աբրահամյանի հետ: Սակայն, բնականաբար, ոչ ուղղակի, այլ ոճավորված, ընդհանրացված, ակնարկային:

Հետաքրքիր լուծում է առաջարկված «խնջույքի»

տեսարանում: Հորինվածքը կառուցված է շեշտված հորիզոնականի և շեղանկյան համադրությամբ: Կերպարները պատկերված են բացվածքի վերին հատվածում, մեծադիր քսվածքներով: Հագուստները հավաքված են գույնզգույն գործվածքներով: Սեղանին՝ ազգային վիշապագորգի զարդանախշով սփռոց է, որն լրացված է գունավոր ցանցով: Նախշը մերթ ընդ մերթ ընդհատվում է ծաղկային մոտիվներով, ինչն ակտիվություն է մտցնում հորինվածքի մեջ՝ դարձնելով այն թեթև և գունազեղ:

Սեղանին դրված սպասքը և ուտեստները պատկերված են առանց հեռանկարային կրճատումների՝ ուղղակի դրված հավելյալ պլանով: Նման կերպ պատկերման ավանդույթը գալիս է միջնադարից: Ասես միաժամանակ պատկերը դիտված է տարբեր դիտակետերից՝ դիմացից, վերևից, կողքից: Դա ստեղծում է «անմիջական ներկայության» /эффект присутствия/ պատրանք, ինչը ոչ միայն հարստացնում է հորինվածքային լուծումը, այլև ստեղծում օգնական հավելյալ պլան:

Հերոսները պատկերված են անմիջական, զրույցի պահին, տարբեր են նրանց խառնվածքները և հույզերը: Բավական բարդ է ընդհանրացված ոճավորված կերպարներում ստանալ տարբեր էմոցիոնալ բնութագրեր՝ հեզնանք, ծիծաղ, հետաքրքրասիրություն, զարմանք, ինչն այստեղ լուծված է հրաշալի:

Տեսարանն, ասես, ընդմիջվում է աջ անկյունում պատկերված թագավորի կերպարով: Տպավորություն է, ասես նա նայում է բացված վարագույրի կամ պատի խորշի միջից: Մի կողմից՝ նա կոմպոզիցիայի կարևորագույն մասնիկն է, մյուս կողմից, ասես, ուրիշ նկարից լինի: Միաժամանակյա այս ներկայությունը տեքստի ուղիղ ընկալումն է, ստեղծում է բազմակի տարբեր գործողությունների պատրանք, դառնում է իմաստային շեշտ, և, վերջապես, հորինվածքային առումով, ստեղծում հավելյալ պլանային դասավորվածություն:

Ա.Կիլիկյանն առաջարկում է հորինվածքային հետաքրքիր լուծում, որը նպաստում է գրքի միասնական ընկալմանը՝ այն դրվագներում, ուր պատկերված է դինամիկ շարժուն գործողություն, հորինվածքային ծանրաբեռնվածությունը կենտրոնացած է բացվածքի ձախ հատվածում: Շեղանկյուն դասավորվածությամբ գործողությունը տեղափոխվում է հաջորդ էջ, ինչը ստեղծում է շարունակական

գործողության պատրանք, ակտիվ շարժում և դինամիկա: Իսկ երբ պատկերվում է սյուժետային արդեն փաստացի կատարված գործողություն՝ խնջույք պալատում, հարսանիք, ապա ակտիվանում է բացվածքի աջ հատվածը՝ դառնալով իմաստային վերջակետ: Գիտենք, որ ձախից-աջ մտածող /գրող/ ժողովուրդների համար գրքի ձևավորումներն էլ են ընկալվում ձախից-աջ, մեր հայացքը տեղափոխվում է ձախ հատվածից դեպի աջ, և, բնականաբար, աջ անկյունում պատկերվում է մի իմաստային կամ գեղարվեստական շեշտ՝ կերպար, զարդանախշ, գունային բիծ, որը պահում է դիտողի ուշադրությունը և թույլ չի տալիս, որ հայացքը սահի և դուրս գա էջի հարթությունից: Այս իմաստով «Արջի որդին» ներկայանում է որպես գրագետ կառուցված գիրք:

Այս հրատարակությունը տարբերվում է Հայաստանում հրատարակված գրքերից: Պատճառը, իհարկե, ճապոնական ժամանակակից տեխնիկան էր, որից զուրկ էին հայկական տպարանները: Այստեղ նկարչի օգտագործած գույները գրեթե պահպանում են իրենց պայծառությունն ու հյութեղությունը, իսկ կիրառած հնարքներն ավելի են ընդգրկված: Վառ գույները շեշտում են կերպարների անհատականությունը: Գիրքը թերթելով էջ առ էջ՝ կարելի է վայելել նկարների հեքիաթային շքեղությունը: Գործողությունները, ծավալվելով հորիզոնական ուղղությամբ, ընթերցողին ասես ուղեկցում են դեպի հաջորդ էջը: Յուրաքանչյուր էջում պատկերված ֆիգուրները ռելիեֆային են ու ծանրակշիռ: Կիլիկյանը գրեթե բոլոր նկարազարդումներում մեծ տեղ է հատկացվել նախշազարդին, որը չափի մեջ օգտագործելով, գրքերին զվարթ նոտա է փոխանցում:

Այս գիրքը Ճապոնիայում նույն թվականին ստանում է Գրան Պրի՝ ձևավորման համար: Սա ապացուցում է, որ Կիլիկյանը գրքի առաջնակարգ վարպետ էր ոչ միայն Հայաստանում, այլև արտասահմանում: Հայկական գրքերը Հայաստանի սահմաններից դուրս հազվադեպ են մրցանակի արժանացել և սա դրանցից մեկն է, որով պետք է հպարտանալ:

1980-ականները Կիլիկյանի համար բուռն ստեղծագործական գործունեության տարիներ էին: Այս տարիների ընթացքում նա ձևավորել է ոչ միայն վերը թվարկված գրքերը, այլև բազմաթիվ այլ մանկական գրքեր, որոնցից են Էդվարդ Միլիտոնյանի

«Հայաստան»⁵³ (1985), Վիլիելմ Հաուֆի «Փոքրիկ Մուկը»⁵⁴ (1989), Հ.Թումանյանի «Ամենից լավ տունը»⁵⁵ (1987) և «Անբախտ վաճառականը»⁵⁶ (1989), «Ալադինը և կախարդական լամպը»⁵⁷ (1990) արաբական հեքիաթը՝ հնչեղ գույներով, ճկուն գծանկարով արված հրաշալի մանկական գրքեր:

1992-ին հետաքրքիր մտահղացում իրականացնելով՝ Կիլիկյանը նկարագարում է Հ.Թումանյանի հեքիաթները ներկայացնող օրացույցը: Յուրաքանչյուր հեքիաթ նկարիչը կողմնորոշում ներկայացնում է մեկական տեսարանով, որտեղ կենցաղային տեսարանները նրբորեն ներառված են դեկորատիվ կոմպոզիցիայի մեջ: Ներկայացված հեքիաթների աշխարհն անսահման ուրախ է ու լուսավոր, իսկ գույները՝ մաքուր ու հնչեղ:

1990թ. հիմնված «Նոյան Տապան» հրատարակչությունն առաջիններից էր անկախություն ստացած Հայաստանում: Հրատարակչության գործունեությունը ծավալվեց տարբեր ոլորտներում՝ մանկական գիրք, դասագիրք, գիտական ուսումնասիրություններ և ձեռնարկներ, որի նպատակն էր լրացնել 80-90-ականների տպագրական բացը: 1990-ականներից սկսած հրատարակչության հետ սկսեցին աշխատել նկարիչներ Անդրանիկ Կիլիկյանը, Մարտին Պետրոսյանը, Ռուբեն Մանուկյանը:

1993թ. հրատարակչությունը ստեղծեց «Հեքիաթների շքերթ» մատենաշարը, որը մոտ մեկ տարվա ընթացքում համալրվեց ավելի քան 150 մանկական գրքերով: Նպատակն էր՝ հայ երեխային ծանոթացնել մանկական գրականության համաշխարհային գանձարանի նմուշների հետ: Այս շարքում լույս տեսան Գրիմ եղբայրների «Բրեմենյան երաժիշտները», Անդրանիկ Կիլիկյանի ձևավորմամբ⁵⁸: Գիրքը գունագեղ է և տրամադրող:

Կազմին պատկերված են հերոսները Բրեմեն քաղաքի փողոցներից մեկում: Երաժշտական գործիքներով, երգով, ժպիտներով ու խաղով, նրանք քայլում են էջի

⁵³ Միլիտոնյան Է., Հայաստան, Երևան, 1985, 42 էջ:

⁵⁴ Հաուֆ Վ., Փոքրիկ Մուկը, Երևան, 1989, 18 էջ:

⁵⁵ Թումանյան Հ., Ամենից լավ տունը, Երևան, 1987, 18 էջ:

⁵⁶ Թումանյան Հ., Անբախտ վաճառականը, Երևան, 1989, 12 էջ:

⁵⁷ Ալադինը և կախարդական լամպը /արաբական հեքիաթ/, Երևան, 1990, 22 էջ:

⁵⁸ Գրիմ եղբայրներ, Բրեմենյան երաժիշտներ, Երևան, 1993, 6 էջ:

խորքից դեպի ընթերցողը: Տեղավորելով հերոսներին շեղանկյուն շարժումով, նկարչին հաջողվում է ստեղծել շարժման պատրանք և ռիթմ, որն ավելի է ընդգծվում հերոսների չափերի տարբերությամբ: Գիծն, ասես, կոտրտվում է, հայացքը տեղափոխվում է վերից վար, և այդ ռիթմի մեջ համահունչ ու լսելի են դառնում երաժշտության հնչեցրած մեղեդիները:

Ջերմ և մտերմիկ մթնոլորտ է տիրում պատկերում՝ շենքերի կարմիր տանիքներում, վառ դեղին և նարնջագույն հարկերում, քարե հատակում: Պատշգամբներից դուրս են նայում ձայներով հետաքրքրված բնակիչները:

Էջը հետաքրքիր է կոմպոզիցիոն դասավորության առումով: Եթե կերպարները տեղավորված են ճիշտ հեռանկարի սկզբունքներով, ապա միջավայրը կառուցված է հակառակ հեռանկարով՝ շենքերը նկարված են ուղիղ, առանց հեռանկարային կրճատումների: Այս համադրված երկու մոտեցումները միավորում է հատակի պատկերումը, որտեղ առաջին պլանում նկարված առանձին քարերը շեշտվում են կլոր շարժմամբ եզրագծված փողոցի գծերով: Եվ արդեն հակառակ հեռանկարը հնարավորություն է ստանում դառնալու կարևոր հորինվածքային բացահայտում: Այս պարագայում դիտողը դառնում է պատկերի համամասնակից, մտնելով և մտովի իրեն պատկերացնելով՝ տեղավորելով նկարում: Իսկ այստեղ կարելի է տեղավորվել տարբեր տեղերում՝ պատշգամբներում, տանիքի ձեղնահարկում:

Հիշենք, որ գիրքը նախատեսված է կրտսեր տարիքի երեխաների համար, ում համար ընկալման և ճանաչողական ամենակարևոր դրսևորումներից և մոտեցումներից է իդենտիֆիկացիան՝ նույնացումը: Կերպափոխվելով և վերակերպվելով հերոսներին, երեխան իր վարքագծային օրինակներն է փնտրում և ստանում հերոսների թե պահվածքից, թե՛ կերտվածքից, թե՛ վարքագծից: Եվ այստեղ կարևոր է յուրաքանչյուր, անգամ արտաքին թվացյալ չնչին բանը, որը կարող է դառնալ այդ տարիքի ընթերցողի համար նկատելու, կենտրոնանալու և վրան սևեռվելու ասպեկտ: Դա կարող է լինել գույնը, հագուստը, ժեստը:

Մանկական գիրքը ճանաչողության և միաժամանակ ինֆորմացիա ստանալու խաղային հնարավորություն է, երբ երեխան պատկերացնում է իրեն գրքի պատկերում, նույնացվում հերոսների հետ: Նա ուղևորվում է նկարի հարթության վրայով՝ իր համար

բացահայտելով նորանոր հուզական դաշտեր: Միևնույն պատկերը, միևնույն հերոսը, միևնույն տեքստը՝ քանիցս ներկայացված, ամեն անգամ տալիս են նոր հուզական ապրումներ: Դա է պատճառը, որ ծանոթ հեքիաթը կամ պատմությունը երեխան կարող է անսահմանափակ, բազում անգամ լսել:

Կրիկյան-նկարչի համար, ով քաջածանոթ էր մանկական երևակայության գաղտնիքներին, գիրքը դառնում է ընկերանալու, հարազատանալու հնարավորություն, որին ականայից ուզում ես անվերջ վերադառնալ: Իր մանրամասնած կերպարներում, մտածված ինտերիերներում հանկարծ բացահայտվում և գտնվում է մի թաքնված հերոս՝ ընթերցողը, որն ամեն անգամ տարբեր է՝ իր խառնվածքով, մտածելակերպով, բնավորությամբ: Սակայն նրանք բոլորը դառնում են մեկ մարդ, մեկ զգացողություն, մեկ հույզ՝ կարդալով և թերթելով Կրիկյանի ձևավորած գրքերը: Դա է իրական ձևավորողի տաղանդը:

Գրքի բոլոր պատկերները ներկայացված են բացվածքներով՝ կազմելով տեքստային հատվածի 2/3 մասը: Կարմիր թելի նման անցնում է հորինվածքային խառը դասավորվածությունը, որն ապահովում է ողջ գրքի դինամիկ ռիթմը՝ առաջին բացվածքում պատկերը էջի ներքևում է, հաջորդ էջերում՝ շեղանկյուն:

Յուրաքանչյուր էջում ընթերցողը գտնում է արդեն ծանոթ կերպարներին: Նկարիչը չի փոխում հերոսների հանդերձանքը, գլխարկները, երկրորդական ատրիբուտները՝ զարդեր, պայուսակ, ինչը օգնում է ճանաչել կերպարին: Ռիթմիկ կրկնությունների նման պարբերաբար հայտնվում են կարմիր տանիքներով տնակները, ցանկապատը, ծառերը:

Շեղանկյուն հորինվածքներում առավելապես շեշտվում է շարժումը՝ ձախ կողմում պատկերված են արդեն աջ հատվածում նկարված ավազակին հետապնդող վազող հերոսները: Այսպես ձգելով, ջլելով հորինվածքը ստանում ենք և՛ դինամիկ շարժում, և՛ հավելյալ ծավալատարածական ամփոփում, որը դուրս է բերում պատկերը գրքի երկչափ սահմաններից՝ վերջինիս հաղորդելով եռաչափ ծավալայնություն: Այսպես, 3-4 էջերի բացվածքում շարժումը շեղանկյուն ձգվում է ձախ ստորին անկյունից դեպի աջ վերին անկյունը: Ավազակն, ասես, դուրս է շարտվում էջից և հայտնվում է արդեն հաջորդ էջում:

Այլ է պատկերը 5-6 էջերում, որը կառուցված է շախմատային համադրմամբ՝ տեքստ-պատկեր: Այս դասավորվածության շնորհիվ ձախ հատվածում պատկերված ավազակների հոգեվիճակը՝ վախ, տագնապ, պատժվելու սարսափ, հավասարակշռվում և հակադարձվում է աջ հատվածում նկարված մեր հերոսների լավատեսական, բարեկամական հուզական հաղթական վիճակին:

Հետևելով ողջ գրքի նկարագրողումներին, հանդիպում ենք մտածված և արդարացված մի մոտեցում. քանի որ գիրքը կուռ միասնական մեխանիզմ է, այն միավորում է թե՛ պատկերները, թե՛ տեքստային հատվածը, թե՛ պատկերված դադարի պահը, թե՛ շարժումը: Այստեղ այն սկսվում է պատմողական ճանաչողական պատումով, շարժումը ծավալվում է ձախից-աջ, բոլոր էջերում, այս ուղիով շարունակական մնում է նույնը: Նկարներն այնքան համոզիչ են և խոսուն, որ անգամ տեքստային հատվածն է դառնում պատկերի համար լրացում: Պատկերին հատկացված հատվածն ավելի մեծ է, քան տեքստայինը: Գիրքը հասցեագրված է կրտսեր տարիքի ընթերցողին, ում համար դեռ դժվար է ընթերցելը, ուստի պատկերը պետք է լինի այնքան համոզիչ, լի, բազմակողմանի, որ անգամ հնարավոր լինի բավարարվել միայն նկարներով: Գեղարվեստական այս լուծումն ակամայից հիշեցնում է միջնադարյան մոտեցումը: Գիտենք, որ միջնադարյան պատկերները անվանում են «Աստվածաշունչ անգրագետների համար»⁵⁹, վերջիններս պետք է լինեն այնքան հասկանալի, որ հավատացյալը կարողանա ստանալ իրեն հուզող ողջ ինֆորմացիան միայն պատկերի շնորհիվ: Նույնը տեսնում ենք և այստեղ, երբ գրքի իմաստային և ճանաչողական գրեթե ողջ ծանրաբեռնվածությունը ընկնում է պատկերների վրա:

Անկախության հաստատման առաջին տարիներին, ծանր սոցիալական վիճակներից ելնելով, երբ երկիրը շրջափակման մեջ էր, չկար տնտեսություն, դժվար էր որևէ արտադրանքի մասին մտածելը, իսկ գրքի տպագրությունը՝ շոայլություն էր դիտվում, Կիլիկյանը սկսեց աշխատել Բեյրութի և Անթիլիասի հրատարակչությունների պատվերներով: 1994-ին Անթիլիասում հրատարակվում է «Սասունցի Դավիթ» գրքերի շարքը՝ նախատեսված պատանիների համար⁶⁰: Փոքրիկ գրքերի տեսքով ներկայացված են էպոսից դրվագներ: Տեսարանները պատկերված են առանձին էջերի

⁵⁹ Гуревич А. Категории средневековой культуры, Москва, 1984, стр. 47.

⁶⁰Սասնայ Ծռեր, Անթիլիաս, 1994, 8 գրքով:

վրա՝ տեքստից զատված, որը բացատրվում է նրանով, որ կերպարային տպավորության ստեղծման գործում այս գրքում առաջնային դերը կատարում է գրավոր խոսքը: Ա.Կիլիկյանն այս նկարագարողումներում ցուցաբերում է ժողովրդական էպոսի նկատմամբ իր անհատական մոտեցումը:

Մինչ այս հայ արվեստագետները բազմիցս անդրադարձել են էպոսին: 1939թ. սկսած, երբ մեծ շուքով նշվում էր էպոսի 1000-ամյակը, մի քանի սերունդ հայ արվեստագետներ դիմեցին էպոսին. դրանց թվում գեղանկարիչներ, գրաֆիկներ, քանդակագործներ՝ Կոջոյանը, Քոչարը, Մամաջանյանը, Ռաշմաջանը:

Ա.Կիլիկյանի «Սասունցի Դավթի» նկարագարողումները լիովին տարբերվում են նախկինում էպոսը պատկերած բոլոր ստեղծագործություններից: Դարերի պատմություն ունեցող դյուցազնավեպը Կիլիկյանի նկարագարողումներում պատկերված է անսովոր պարզ, զուսպ և վեհանձն ժեստերով և անխռով էպիկականությամբ:

Էջային նկարներում Ա.Կիլիկյանը հրաժարվում է ջրաներկից և օգտագործում է միայն գրչաձայրը, որի դիպուկ հպումները գծանկարը դարձնում են դինամիկ և շարժուն: Առաջին պլանում խոշոր ֆիգուրներով ծավալվում է գործողությունը, ետևում անսպասելի ռակուրսներով հայկական բնաշխարհին ու ճարտարապետական կառույցներն են: Այս ձևավորման մեջ նույնպես նկարիչը շեշտել է ազգային բնութագրիչ հատկանշական կողմերը. այստեղ առաջնային տեղ ունեն հայկական ճարտարապետության ու մանրանկարչության մեջ ամենուր հանդիպող նախշահյուս մոտիվները: Նկարի հիմքը գիծն ու պլաստիկան է, իսկ տարածությունը՝ իր խորությամբ պայմանական է: Ձևերը մանրակրկիտ մշակված են, ճկուն ու շարժուն լինելով՝ արտահայտիչ են և էքսպրեսիվ: Էականն այստեղ այն է, որ Սասունցի Դավթի կերպարը կոսմիկական բնույթ չի կրում, պատկերված Դավիթը հպարտ, ուժեղ ու վեհանձն պատանի է: Գեղարվեստական էպոսի այս մեկնաբանությունը միանգամայն պարզ է, յուրաքանչյուր հայ պատանի այստեղ կարող է իրեն նույնացնել Սասունցի Դավթի հետ:

Հրատարակությունը բաղկացած է 8 առանձին գրքույկից՝ «Ծովինար» /դրվագ Ա/, «Սանասար և Բաղդասար» /դրվագ Բ/, «Առյուծ Միեր» /դրվագ Գ/, «Սասունցի Դավթի մանկությունը» /դրվագ Դ/, «Սասունցի Դավթի և Մսրա Մելիքի կռիվը» /դրվագ

Զ/, «Դավիթ և Խանդութ» /դրվագ Է/, «Փոքր Միեր» /դրվագ Ը/: Թեև յուրաքանչյուր ճյուղ ներկայացված է առանձին, սակայն միասնական մտածված կառուցվածքի շնորհիվ դրանք ընկալվում են որպես օգգանապես միասնական ընդհանուր հրատարակություն:

Ձևավորումները կատարված են մի գույնով, սև տուշով: Այս մոտեցումը հնարավորություն է տալիս լայնորեն օգտագործել գծի հնարավորությունները՝ այն բազմապիսի է՝ նուրբ հպանցիկ գծած ժանյակային փխրունությունից սկսած մինչև ստվարագիծ տոնային ծածկվածքներ: Այս դեպքում անգամ տպավորություն է ստեղծվում, որ նկարազարդումները կատարված են լինոփորագրության եղանակով: Բոլոր դեպքերում էլ գիծն արտիստիկ է և խոսուն:

«Ծովինար» դրվագի համար արված է 8 էջային պատկեր և մեկ բացվածք /էջ 8-9/: Հորինվածքների հիմքում ընկած է ուղղահայաց դասավորվածությունը, որն ընդամիջվում է շեղանկյուն ռիթմիկ անցումներով: Կերպարները նկարված են մանրամասն՝ հագուստի ձևավորումները, սանրվածքները, երկրորդական արքեսուարները:

Ի տարբերություն մինչ այս շարքը ձևավորած Կիլիկյանի նախորդ մանկական ձևավորումների, որոնք նախատեսված էին կրտսեր տարիքի համար և պարտադրում էին չկոտրել ընկալման և ճանաչողական սկզբունքները՝ կերպարը մինիմալ փոփոխել, որպեսզի այն մնա ճանաչելի – նույն դեմքը, նույն հագուստը, ապա այստեղ /գրքերը նախատեսված են պատանիների համար/ յուրաքանչյուր սյուժետային փոփոխության հետ մեկտեղ փոխվում են նրանց դիմային բնութագրերը, ընդգծվում է տրամադրությունը:

Բոլոր պատկերներում մեծ ուշադրություն է դարձված բնապատկերին կամ ինտերիերին /պալատ, ամրոց/: Նրանք, ասես, դառնում են ինքնուրույն գործող պերսոնաժ, որի նպատակն է հանրամատչելի համայնապատկերային ծանոթացնել ընթերցողին հայրենի բնության, պատմության հետ:

Երկու առանձին էջերում տեսնում ենք շատ տարբեր մոտեցում. աղբյուրից ջուր խմելու տեսարանում՝ խիստ ռիթմիկ գծային համադրումներով ստացվում են ուղղահայացները, շեղանկյունները, ոլորագծերը: Նրանք այնքան ամուր են

կատարված, որ ստեղծում են մոնումենտալ մտածողության տպավորություն: Ալիքների ոճավորված խաղերում ակամայից հիշում ենք Արա Սարգսյանի «Սևանի ձկնորսները» ռելիեֆը, որտեղ մեծ ընդհանրացումներով դեկորատիվ պատկերված են ալիքները, իսկ կերպարները քանդակված են հարթ ճակատային, մեծադիր: Այստեղ Ծովինարին օժտելով նման մոնումենտալ հնչեղությամբ, նկարիչը կարևորում է նրան որպես նախամայր: Կերպարի հզորությունը շեշտում են ետևի պլանում պատկերված հզոր ժայռերն ու ամրոցը:

Երկրորդ պատկերում Ծովինարն արդեն նկարված է Սանասարի և Բաղդասարի հետ: Այստեղ արդեն նա նուրբ կերպար է, կանացի և երազկոտ: Իսկ ետևի պլանում պատկերված պալատի ինտերիերը ներկայացված է թեթև վարագույրով, մեղմ լուսային անցումներով:

«Սանասար և Բաղդասար»-ի համար արված է 13 էջային պատկեր, որոնք ներկայացնում են հերոսների մանկությունը և պատանեկությունը:

Քանակով առավել են «Սասունցի Դավթի մանկությունը» դրվագի նկարազարդումները՝ 13 էջային պատկեր և 3 բացվածք /էջեր 2-3, 20-21, 40-41/: Այստեղ էլ գերիշխում են ուղղահայաց և շեղանկյուն պլանային դասավորվածությունները: Կոմպոզիցիոն առումով հետաքրքիր է լուծված Դավթի և Մսրա Մելիքի հանդիպման տեսարանը /էջ 20-21/: Դավթի կերպարը հանդիպում է այստեղ երկու անգամ, պատմողական սկզբունքով ըստ կատարվող գործողության՝ աջ հատվածում և ձախից: Հորինվածքը դիտվում է ձախից աջ, վերևից՝ ներքև: Այստեղ կարելի է հիշել Կոջոյանի «Սասունցի Դավթ»-ը, որտեղ կերպարը զետեղված է շրջանակի մեջ, իսկ շրջանակում՝ դրվագներ նրա մանկությունից և կատարած սխրանքներից: Նման պատկերման հորինվածքի հիմքում ընկած են միջնադարյան «Վարք» պատկերագրական տիպին պատկանող սրբապատկերները:

Այստեղ այս սկզբունքը ճանաչելի է, սակայն դրա հետ մեկտեղ տեսնում ենք նաև հակառակ շարժում՝ դադարը կասեցվում է շարժումով, ուղղահայացը՝ շեղանկյունով, լցված զանգվածները՝ վիզուալ «կույր լույսի» բացերով: Եվ այս իրարամերժ դինամիկ դասավորվածության մեջ դժվար չէ հիշել կերպարվեստի այլ զուգահեռներ՝ Ա. Դեյնեկայի «Պետրոգրադի պաշտպանությունը» կամ նույն Հ. Կոջոյանի

«Կոմունիստների գնդակահարությունը Տաթևում»: Բոլոր այս դեպքերում ունենք շրջապտույտի շարժում, ինչը ենթադրում է կրկնություն, այստեղից էլ՝ իմաստային կարևորության շեշտադրում:

«Սասնա Ծռերի» բոլոր 8 գրքույկի համար բացի էջային պատկերներից մշակված են ֆորագաները և յուրաքանչյուր նոր գլխի անվանաթերթերը: Ֆորագաներում նշված են դրվագների վերնագրերը և միասնական բնորոշ մի պատկեր: Նրանք հավաքված են միասնական զարդային շրջանակի մեջ, որտեղ ակնհայտ են միջնադարյան ձեռագրարվեստի խորանային ձևավորումների ազդեցությունները:

Գրքերի նկարազարդումներն արված են սև տուշով, սակայն նրանց կազմերը գունավոր են և կատարված են գուաշով: Նրանք չեն կրկնում ներսի նկարները և նրանցից յուրաքանչյուրը ներկայացված է բացվածքով՝ կառուցելով գրքի շապիկը:

Անթիլիասի հայկական պատրիարքության «Քրիստոնեական դաստեարակություն» հրատարակչատան պատվերով Անդրանիկ Կիլիկյանը ձևավորեց Մովսես Խորենացու «Հայկական ավանդավեպերը»⁶¹ և Մատթեոս Մամուրյանի «Դպրոցական յիշատակները»⁶²:

Խորենացու «Հայկական ավանդավեպերը» մշակված են «Սասնա Ծռեր» շարքի սկզբունքով՝ գունավոր շապիկ և սև տուշով արված առանձին էջային պատկերներ: «Արա Գեղեցիկ և Շամիրամ» պատկերն իր հորինվածքով հիշեցնում է Վ.Սուրենյանցի նույնանուն կտավը: Այն նույն կերպ կառուցված է շեղանկյունների և ուղղահայացների համադրումով, ընդ որում բոլոր ուղղահայացները վերաբերում են Շամիրամին, իսկ շեղանկյունները՝ Արային: Կոմպոզիցիան ձգված է դեպի շրջանակի ստորին եզրը: Հերոսներին շրջանակին նման մոտ տեղավորելը ստեղծում է հարթությունից դուրս գալու պատրանք, հոսող տարածության տպավորություն:

«Հայկի և Բելի պատերազմը» նկարված է բացվածքով, շարժումը շեղանկյուն է, ձախից՝ աջ: Մանրամասն շտրիխները, աշխատվածությունը ստեղծում են օֆորտի տպավորություն: Ձիու սմբակներից և սրից առկայծող կայծերը երկրորդ պլանում դառնում են խիտ ստվար «օդային պատ», որն արդեն պատված է սև լոկալ գույնով:

⁶¹ **Մովսես Խորենացի**, Հայկական Ավանդավեպեր, Անթիլիաս, 1996, 40 էջ:

⁶² **Մամուրեան Մ.**, Դպրոցական յիշատակներ, Անթիլիաս, 1999, 56 էջ:

Նկարչի ձևավորումները վարպետորեն են կատարված, երբ նրան հաջողվում է միայն գծով ստանալ տարբեր գեղարվեստական հնչողություններ, և միայն սև տուշի միջոցով՝ հասնել գեղանկարչական արտահայտչականության:

1999թ. Կիլիկյանը ձևավորում է Մատթեոս Մամուրյանի «Դպրոցական յիշատակները»: Իր ֆորմատով և պատկերման եղանակով գրքույկը հիշեցնում է նախորդ երկու աշխատանքները, սակայն մի տարբերությամբ, որ նկարազարդումներն այստեղ կատարված են գույնով: Գրքում 8 առանձին էջային պատկեր է, որտեղ նկարիչը աշխատել է խառը տեխնիկայով՝ սև տուշով և ջրաներկով:

Նկարազարդումները կատարված են 1980-ականների Կիլիկյանին բնորոշ ոճով՝ նուրբ թրթռուն կառուցող գծի և գունային լուրջ լրացումների զուգորդությամբ: Դրական կերպարները ներկայացվում են գեղեցիկ, վեհ, մաքուր գույներով պատկերված, իսկ բացասական հերոսները՝ մուգ տոներով, երկրորդ շերտով վրայից աշխատված են բարակ թրթռուն բծերով: Ընդհանուր մոտեցման եղանակը հիշեցնում է ռուս իլյուստրատորների՝ Գերման Օգորոդնիկովի և Նիկոլայ Չուդինովի ստեղծագործությունները⁶³:

1999թ. Բեյրութում լույս է տեսնում Գրիմ եղբայրների «Լուսերեսն ու Վարդերեսը» հեքիաթը⁶⁴:

Կազմը ներկայացված է բացվածքով, որում լայն ընդգծված հորիզոնական հորինվածքով պատկերված է քաղաքի համայնապատկերը՝ դրյակը, պարիսպները, պալատը: Տառային հատվածը դուրս է գալիս պայմանական ծաղիկներից՝ ճերմակ ու վարդագույն վարդերից, որոնք խորհրդանշում են գլխավոր հերոսուհիներին: Դեկորատիվ նշված ամպերի և պատերի ֆոնի վրա բավականին ռեալիստական են թվում ծաղիկներն ու բնապատկերը: Երկրաչափական դեկորատիվության հետ համադրվում է գեղանկարչական մոտեցումը, երբ հայտնվում են միևնույն գույնի՝ կանաչի զանազան տոնային դասոսումներ:

Ֆորզացներին ներկայացված են հրատարակչության լույս ընծայած մանկապատանեկան հրատարակությունները: Առաջին էջը կատարված է ջրաներկով,

⁶³ **Короленко В.** Дети подземелья, Москва, 1978, 76 стр., **Мухалков С.**, Праздник непослушания, Москва, 1972, 66 стр.

⁶⁴ **Կրիմ եղբայրներ**, Լուսերեսն ու Վարդերեսը, Պեյրութ, 1999, 10 էջ:

նուրբ թափանցիկ երանգներով: Պատկերների ուրվագծերը երիզված են բարակ սև գծերով: Գրքի ներսում բոլոր ձևավորումները կատարված են գուաշով, թանձր վառ երանգավորումով, առանց մուգ ուրվագծերի:

Նկարները կատարված են երկու եղանակով՝ 2/3 չափի և էջային, որոնք անդրադառնում են հեքիաթի կարևոր իմաստային դրվագներին:

Տեղ-տեղ 2/3 չափի պատկերներում նկարիչը չի նշում նկարի շրջանակը, ինչի շնորհիվ պատկերը ներդաշնակ կապվում է տեքստի հետ, լրացնելով այն: Իսկ էջային պատկերներում, իրադարձության տրամաբանությունից ելնելով, Ա.Կիլիկյանն օգտագործում է որոշակի ֆոն՝ չեզոք բաց տոներից մինչև մուգ դարչնագույնը: Այս էջերում կիրառվում է ևս մի հետաքրքիր հնարք՝ հերոսները (արջ, աղավնի, (էջ 7), ջրիմուռները (էջ 9)) մասնակի դուրս են գալիս նկարված շրջանակից, մի կողմից՝ իմաստային շեշտը վերցնելով իրենց վրա, մյուս կողմից՝ ամփոփելով և հավաքելով կոմպոզիցիան:

Առավել հետաքրքիր են 8 և 9 էջերի պատկերները: Դրանք առանձին պատկերներ են, քույրերը նկարված են 8-րդ էջի վերին մասում, իսկ թզուկը գետափին ձուկ բռնելիս՝ 9-րդ էջի ստորին մասում: Մնացած ողջ տարածությունը հատկացված է տեքստին: Սակայն պատկերներն այնքան իմաստային կապված են, որ տպավորություն է ստեղծվում, որ սա մի բացվածք է: Աղջիկների ձեռքի կարթն ավարտվում է 8-րդ էջում և ընդհատվելով, շարունակվում 9-րդ էջում արդեն թզուկի ձեռքին: Դինամիկ շարժման փոփոխությունն ապահովվում է նաև նկարների չափսերի տարբերություններով, ինչը պատկերները դուրս է բերում միապաղաղությունից՝ ստեղծելով մեղմիկ, մանրամասն պատմողական միջավայր, ուր երեխան կարող է, իդենտիֆիկացվելով հերոսների հետ, տեղաշարժվել նկարի հարթության վրայով:

Գիրքը եզրափակող պատկերում քույրերն են իրենց փեսացուների հետ: Նրանք նկարված են մուգ մանուշակագույն ֆոնի վրա, երկու խմբի հերոսները միավորված են խաչվող սյան տակ տեղավորված պայմանական նկարված պալատների ֆոնի վրա: Երկու կողմից հորինվածքը լրացնում են կանաչ և կարմիր վարագույրները: Իսկ շրջանակի ստորին հատվածում արդեն մեզ ծանոթ վարդերն են, որոնք որպես լայթմոտիվ, քանիցս հանդիպում են գրքի ձևավորումներում: Եթե հորինվածքային

առումով այստեղ գտնված է շատ ամփոփ և միաժամանակ խոսուն կատարյալ լուծում, ապա գունային առումով պատկերն արված է շատ ինտենսիվ, առանց գունային դոմինանտի, ինչը պահի տակ խանգարում է և կոտրում հորինվածքային ներդաշնակությունը: Սակայն, ի լրումն, պետք է նշել, որ հենց այդ գունային ակտիվության շնորհիվ ստեղծվում է հարթ դասավորվածության մեջ պլանային բաժանում ստանալու հնարավորություն:

Ա.Կիլիկյանի ձևավորած յուրաքանչյուր գիրքը գույնի հրավառություն, տոն է: Եթե նախկին նկարազարդումներում գլխավոր դերը պատկանում էր դեկորին և գծանկարին, ապա այստեղ դրանք իրենց տեղը զիջում են գույնին: Գրքի ձևավորման մեջ Կիլիկյանը կատարյալ գծանկարիչ է, գույնի նուրբ զգացողությամբ գրաֆիկ:

Հետաքրքիր են նկարչի մանկական բանաստեղծությունների ձևավորումները՝ Յուրի Սահակյանի «Խաղիկներ, հանելուկներ, ասացվածքներ» (Երևան, 2001)⁶⁵, «Խաղիկներ խաղալիքներ» (Երևան, 2002)⁶⁶, Վրեժ Վարդունու «Հանելուկներ» (Երևան, 2003)⁶⁷, Ռազմիկ Դավոյանի «Ծիտիկը ցուցահանդեսում» (Երևան 2002)⁶⁸:

2001թ. Երևանում «Ամարաս» հրատարակչությունում լույս տեսավ Յուրի Սահակյանի «Խաղիկներ, հանելուկներ, ասացվածքներ» գիրքը: Այն մի շարք տարբեր հեղինակների այլ հրատարակությունների հետ, նվիրվեց Հայաստանում քրիստոնեությունը պետական կրոն հռչակման 1000-ամյակին: Գիրքը լույս տեսավ կոշտ և փափուկ կազմերով:

Հորինվածքային առումով այն կատարյալ մտածված աշխատանք է: Նկարիչը գիրքը բաժանում է երկու հատվածի՝ «Խաղիկներ»-ում պատկերները կենտրոնացված են միայն լուսանցքներում՝ էջի աջ և ձախ մասերում, կամ էլ տրված են բացվածքներով, իսկ «Հանելուկներ»-ում ձևավորումն իրենից ներկայացնում է ընդգծված շրջանակներ, որոնք արված են ողջ էջով և ամփոփում են այն: Էջի ստորին մասում զարդային՝ ծաղկային նախշ է, որն անփոփոխ է մնում ողջ ենթագլխի համար: Յուրաքանչյուր ենթագլխի մուտքը՝ անվանաթերթը, ներկայացված է գծային շրջանակով, որի աջ անկյունում, որպես շեշտ պատկերված է մեկական կերպար՝ «Խաղիկներ»-ի դեպքում՝

⁶⁵ **Սահակյան Յու.**, Խաղիկներ, հանելուկներ, ասացվածքներ, Երևան, 2001, 52 էջ:

⁶⁶ **Սահակյան Յու.**, Խաղիկներ, խաղալիքներ, Երևան, 2002, 60 էջ:

⁶⁷ **Վարդունի Վ.**, Հանելուկներ, Երևան, 2003, 72 էջ:

⁶⁸ **Դավոյան Ռ.**, Ծիտիկը ցուցահանդեսում, Երևան, 2002, 88 էջ:

կատու, իսկ «Հանելուկներ»-ում՝ բու: Քանի որ խաղիկները դարեր ի վեր ընտանեկան ժամանցի, մի հարկի տակ երեկոյան հավաքվելու, ավանդույթների փոխանցման, սերունդների դաստիարակման միջոց էին, ապա իմաստավորված է այստեղ կատվի պատկերը որպես ընտանեկան ջերմության, մտերմության, միասնականության խորհրդանիշ, իսկ հանելուկները մտքի ճկունության, երևակայության դրսևորում են, ուստի այստեղ պատկերված բուն դրա փայլուն վկայությունն է:

Պատկերները կատարված են սև տուշով, Կիլիկյանին վայել գծի հրաշալի կուլտուրայով: Գիծը մերթ թրթռուն է, նուրբ, ընդհատվող, մերթ կառուցող և խիստ: Գծային մանրամասն շտրիխների հետ մեկտեղ նա իրեն ձեռագրին բնորոշ հաճախ լցնում է հետին պլանի իմաստային մի հատված: Եվ այստեղ արդեն տեսնում ենք, թե ինչպես կարելի է սակավ նյութով ստանալ համարյա գեղանկարչական տոնային անցումներ: Նկարիչն աշխատում է լուսաստվերային կոնտրաստների համադրությամբ՝ ակտիվացնելով գիծը, վերջինիս հաղորդելով մաքսիմալ արտահայտչական հնարավորություն:

Կերպարները տեղավորված են վերից վար: Քանի որ նրանք բոլորը կտրուկ շարժման մեջ են, տպավորություն է ստեղծվում, որ պատկերը սրընթաց դուրս է գալիս էջի հարթությունից, մտնում ընթերցողի դաշտ, ասես, միախառնվելով նրա հետ: Առավել հետաքրքիր է 15 էջի պատկերը, երբ ամպերից իջնող անձրևը վերածվում է սև ալիքների («Չար աչքին չար փուշ» խաղիկ): Վերևից իջնող պատկերի ուղիղ շեղանկյուն է, իսկ ներքևում դառնում է արդեն հաստատուն հորիզոնական: Ջրի հատակը պատկերող ալիքները, փշերն ու օձը նկարված են ընդհանուր պատկերից աջ, լայնանալով և ձգվելով դեպի տեքստային հատվածը: Ասես վերևից իջնող մի սրընթաց ջրվեժ է տեղավորված այստեղ:

«Աղվեսի երգը» խաղիկում (էջ 22) հետաքրքիր է ընտրված հորինվածքային լուծումը: Աղվեսը պատկերված է գլխիվայր, սրընթաց շարժման մեջ: Քանի որ էջի ձախ մասում տեղավորված է տեքստային հատվածը, և նկարիչը հնարավորություն չունի համապատասխան հարթություն պատկերը տեղավորելու համար, նա մաքսիմալ օգտագործում է տարածությունը՝ առաջարկելով նոր անսպասելի դասավորվածություն: Դրա հետևանքով պատկերը դառնում է առավել դինամիկ և դրամատիկ: Եվ եթե ողջ

հորինվածքը ձգված է ուղղահայաց դիժնով, ապա աղվեսի պոչը շատ արտիստիկ թեքված է դեպի տեքստային հատվածը՝ ասես շրջանակելով և երիզելով այն:

2002թ. լույս է տեսնում Յուրի Սահակյանի «Խաղիկներ, խաղալիքներ» գիրքը, որն ասես նախորդի իմաստային շարունակությունը լինի: Ինչպես նախորդ դեպքում, այստեղ նույնպես գույնով արված է միայն շապիկը, պատկերը ներկայացված է Կիլիկյանին բնորոշ լայնամասշտաբ բացվածքով: Ներսի ձևավորումները սև-սպիտակ են, կատարված տուշով:

Ձևավորումներն արված են լուսաստվերային համադրումներով և մանրամասն խաղացվող գծով: Ի տարբերություն նախորդ գրքի, այստեղ քիչ են էջով մեկ կատարված պատկերները:

Եթե նախորդ գիրքը բաժանված էր երկու հատվածի, ապա այստեղ խաղերն ու խաղալիքները ներկայացված են միասնական: Նկարիչն առանձնացնում է նրանց պատկերման սկզբունքով՝ բոլոր խաղիկների դեպքում առաջարկելով կերպարային պատկերներ, իսկ խաղալիքները տեղավորելով ողջ էջով կատարված շրջանակների մեջ: Որպես զարդանախշ այստեղ նույնպես օգտագործվում են բուսական էլեմենտները, որոնք այս դեպքում տեղավորվում են էջի վերին և ստորին մասերում: Նրանք հիշեցնում են միջնադարյան ձեռագրերի անվանաթերթեր:

Այստեղ նկարիչը նախընտրում է ավելի լակոնիկ քչախոս մոտեցում, սակայն գրաֆիկի տաղանդն ասում է իրենը՝ անգամ մի գծով Կիլիկյանին հաջողվում է կառուցել համոզիչ և իմաստավոր պատկեր: Գիծն ազատ է, պլաստիկ, ասես նա խաղ է անում գծի հետ՝ առաջարկելով իր սեփական գծային խաղիկները: Այս պլաստիկան կարելի է համեմատել Մատիսի կամ Պիկասոյի գծի հետ, որտեղ մի հպումով ստացվում է գլուխգործոց, իսկ թվացյալ արտաքին պարզության և մինիմալության մեջ քողարկված են նկարչի հզոր տաղանդը և պրոֆեսիոնալ հնարավորությունները:

2003թ. «Ծիծեռնակ» հրատարակչության կողմից հրատարակվում է Վրեժ Վարդունու «Հանելուկները» գրքույկը: Շապիկը վառ գունավոր պատկերներով է: Հեղինակի անունը և գրքի վերնագիրն ասես թաքնվել են պատկերների այս առատության մեջ: Ասես ընթերցողը պետք է գտնի դրանք: Նկարիչը միանգամից, արդեն գրքի կազմում տալիս է հանելուկների հայտնաբերման բանալին: Հեղինակի

անունը և գրքի վերնագիրը կատարված են տարբեր շրիֆտներով՝ մի դեպքում արևելյան տառեր հիշեցնող կոր պլաստիկ գծերով, մյուս դեպքում՝ դասական տառատեսակով: Հանելուկների դեպքում նման տարբերությունը դարձյալ հետաքրքիր և իմաստալից է դառնում:

Գրքի ներսում ձևավորումները կատարված են սև-սպիտակ, տուշով, ծայրի օգնությամբ:

Բոլոր էջերն ամփոփված են նուրբ բարակ, մի գծով կառուցված շրջանակի մեջ, առանձնացված է միայն այբուբենին վերաբերող հատվածը, երբ շրջանակի ստորին մասում տեղավորված են բուսական ծաղկային զարդեր: Հանելուկներում գուշակվող տառերը պատկերված են տեքստի անմիջապես կողքին և ներկայացված են պարզ մեծ շրիֆտով, դատարկ չլցրած ներսի հատվածով: Սակայն տառերի ետևում որպես ֆոն նկարված են ռիթմիկ գծային կորագիծ շտրիխներ, որոնք ծավալային են դարձնում տառերը: Մյուս կողմից, նրանք թողնում են մատնահետքերի տպավորություն:

Քանի որ գրքում զետեղված են տարբեր հանելուկներ, նկարազարդումները կատարված են տարբեր կերպ՝ հորիզոնական, ուղղահայաց, շեղանկյուն, այս դեպքում՝ պայմանավորված ընդհանուր էջի տեքստային շարվածքի և հորինվածքի պահանջներով:

Ինչպես Կիլիկյանի ձևավորած բոլոր գրքերում, այստեղ նույնպես տեսնում ենք շրջանակից դուրս գալու միտումնավոր հնարք. դրանք կարող են լինել ամբողջական կերպարներ կամ կոնկրետ մի փոքր տարր, որը դինամիկ է դարձնում հորինվածքը, ստեղծում հոսող տարածության խաբկանք, ստեղծում երևակայական «չորրորդ պատի» պատրանք:

«Անահիտ» հրատարակչությունում 2002թ. լույս է տեսնում Ռազմիկ Դավոյանի «Ծիտիկը ցուցահանդեսում» գիրքը: Այն հրաշալի ներդաշնակ ժողովածու է. Միմյանց հաջորդող մեկը մյուսից հետաքրքիր նկարազարդումներում իրականությունը միաձուլվում է հեքիաթայինին: Բանաստեղծության տողերը, ասես, վազում են թերթերի վրայով, իսկ դրանց շուրջ ռիթմով անցնում են նկարները:

Գրքի կազմը ներկայանում է լակոնիկ՝ թանձր բալագույնի ֆոնի վրա նկարված են շրջանակներում պատկերված տարվա եղանակները խորհրդանշող 4 բնանկար և

ծիտիկը: Հեղինակի անունը և գրքի վերնագիրը միևնույն գույնի տարբեր խորության երանգներ են՝ դեղնա-ոսկեգույն:

Առաջին էջի բացվածքում ձախ կողմում պատկերված է թեթև ուրվագծված նկարի շրջանակի վրա նստած ծիտիկը: Ֆիգուրը կառուցված է վերից-վար, տպավորություն է, որ նա հենց հիմա կթռնի շրջանակից դեպի գրքի ներսի մասը: Աջ հատվածում գրքի վերնագիրն է եռաչափ հեռանկարային տառատեսակով:

Էջակալումը կատարված է ներքևի հատվածում, թվերը նկարված են գունավոր և տեղավորված են պայմանական զարդային արեգակների մեջ:

Այս գիրքն Ա.Կիլիկյանի վերջին տարիների ստեղծած ամենաճոխ հրատարակություն է: Բոլոր 86 էջերում առկա են նկարներ, արված թե՛ էջային և թե՛ բացվածքներով: Վերջին էջում հեքիաթային դրախտային այգում, ուր ապրում են սիրամարգերը, ընձուղտները, առասպելական թռչունները, ծաղկում են շուշանները և մանուշակները, անսպասելիորեն հանդիպում ենք գրողի դիմանկարին: Թեև գույնով և գեղարվեստական մշակմամբ այն շատ համահունչ է էջին, սակայն, այս հեքիաթային իրականության մեջ, առանձնանում է իր ռեալիստականությամբ:

Բոլոր էջերում նկարները պատկերված են տոնային ֆոնի վրա, որը տարբեր է՝ կախված ներկայացված բանաստեղծությունից: Այս կերպ նկարիչը դեռ երբեք չէր աշխատել: Վաղ շրջանի գործերում թեև կար ֆոն, այն շատ ակտիվ էր, տրամադրող ու լավատեսական, սակայն այստեղ ֆոնը զուրկ է իմաստային ծանրաբեռնվածությունից. այն միտված չէ հավելյալ պատմողական ինֆորմացիա հաղորդելու, այլ ուղղակի գեղանկարչական լրացում է, ինչը գեղագիտական առումով շատ հարստացնում է գիրքը: Յուրաքանչյուր էջ դառնում է տարբեր գույնի և այստեղից էլ, յուրաքանչյուր էջ կերտում է տարբեր տրամադրություն:

«Արջն ու ճանճը» (էջ 24-25) բանաստեղծությունը ներկայացված է բացվածքով: Հորինվածքը սկսվում է ձախ կողմում՝ վերևից, որտեղ բաց վարդագույն ֆոնի վրա պատկերված են բազմաթիվ մեղուններ, որոնք սրընթաց թռնում են դեպի աջ հատվածի ստորին մասում պատկերված արջը: Վերջինս նկարված է արդեն կանաչավուն ֆոնի վրա: Մի գույնը ասես դանդաղ և մեղմ վերածվում է մյուսի՝ ստեղծելով գունային խաղեր: Միտումնավոր վերին հատվածները ծանրաբեռնված չեն, թողնված է օդային

տարածություն, որը կապում է երկու էջերը: Մշակված և մանրամասն աշխատված են մեղունների կերպարները՝ մազակապեր, թևիկներ: Անգամ հանդիպում ենք ակնոցավոր մի աղջնակ-մեղվի, որի կերպարն այնքան հավաքական է և խիստ, որ ակամայից հիշում ես դպրոցական տարիների գերազանցիկներին: Պատկերը շատ մտերմիկ է, իրական: Նկարված է այնպիսի անկեղծությամբ, որ ուզում ես ավելի ու ավելի մոտ առնչվես այս կերպարներին, ընկերանաս նրանց հետ:

«Ճուտիկի երգը» բանաստեղծության համար արված է էջային պատկեր /էջ 27/, որտեղ հարթությունը կիսված է երկու մասի՝ վերին հատվածում սահնակով իջնող երեխաներն են, իսկ ներքևում՝ ծղոտներում պատսպարված ձվի մեջ՝ ճուտիկը: Ձուն պատկերված է կիսած ընդմիջած պրոեկցիայով, երբ մենք միաժամանակ տեսնում ենք այն ներսից և դրսից: Դրսից՝ սաստիկ ձմեռն է, իջնող ձյան փաթիլներով, իսկ ներսում ճուտիկի սենյակն է՝ մահճակալով, լապտերով: Ներսում պատկերված լապտերը փակ տարածության մեջ եղած լույսն է, որը հոգեբանական առումով մեղմում է փակ տարածության վախը:

«Տխուր փիղը» դարձյալ ներկայացված է բացվածքով /էջ 28-29/: 28-րդ էջի ողջ հարթության վրա բաց դեղին ֆոնին նկարված է փիղը: Շեղանկյուն դասավորված վանդակաճաղերը և նրա կնճիթը ռիթմիկ շարժում են բերում այս ընդգծված ուղղահայաց հորինվածքում՝ մեղմորեն ուղորդելով դիտողին դեպի 29-րդ էջը, ուր գրեթե ոչինչ չկա, միայն շարունակվող վանդակաճաղի մի փայտիկ և փոքրիկ բուսական դետալ: Սակայն այստեղ ակտիվանում է գույնը, այն դառնում է վառ արևոտ դեղին՝ իրավիճակին հաղորդելով լավատեսական երանգներ:

«Մրջյունները» (էջ 30-31) բանաստեղծությունը ներկայացված է Կիլիկյանին վայել ճոխությամբ: Ձախ կողմում պատկերված գորշ գույներով գոմից, ծղոտների վրայով բազմաթիվ մրջյուններ փախչում են դեպի աջ կողմում պատկերված կառքը, որն այս դեպքում տրված է դեղին ֆոնով: Մրջյունները տարբեր տարիքի են, տարբեր սեռի, հագուստներով, ակնոցներով: Այս խառը ռիթմն ակտիվացվում է ծղոտի գծային մշակմամբ, որն այնքան նուրբ է և փխրուն, որ տպավորություն է, թե իրական ծղոտներով հավաքված կոլաժ է: Ակամայից հիշում ենք նրա ձևավորած «Մկների ժողովը»:

«Գիշերվա երգ»-ում (էջ 38-39) առաջարկված է հետաքրքիր հորինվածքային լուծում՝ պատկերը կառուցված է ուղղահայաց ռիթմով, իսկ տեքստը տեղադրված է շեղանկյուն: Նման անսպասելի և նորովի մոտեցումը խախտում է սովորական պատկերացումը, դարձնում այն հեքիաթային, հորինված, երազային: Եվ հանկարծ նկատում ենք քնած երեխային: Ինքը բանաստեղծությունն է արդեն դառնում երազ, այս ամբողջ էջն է արդեն երազ, իր օրենքներով և կանոններով, որտեղ արևն ու լուսինը կարող են ապրել իրար հետ, ձմեռն ու ամառը լինեն միաժամանակ, մահճակալին տեղադրված բարձր կարող է հայտնվել ծովի հատակին, ձկների և գորտերի հետ:

Ողջ պատկերը լուծված է կապտա-արծաթագույն երանգներով, ասես դիտված է թափանցիկ գունավոր ապակու միջով: Միայն երեխայի զգեստն է, որպես գունային բիծ, իր վառ բալագույնով, հավաքում և կենտրոնացնում դիտողի ուշադրությունը: Ի դեպ՝ այստեղ Կիլիկյանը դիմում է իր մեկ անգամ գտնված հնարքին, օձիքը երիզում է ժանյակով:

Կիլիկյանի հնարամտությունն ու պրոֆեսիոնալիզմը երևում է նաև Մանկական հանրագիտարանի ձևավորման մեջ: 2002թ. Երևանում լույս տեսած «Ով, Ինչ, Որտեղ» մանկական հանրագիտարանի⁶⁹ նկարազարդումները հիմնականում սխեմատիկ նկարներ են՝ լակոնիկ, կարճ ու կտրուկ, որտեղ հեղինակի միտքը երեխայի գիտակցությանն է հասնում ամենակարճ ու մատչելի ճանապարհով: Չափազանցությունը, դեֆորմացիան պայմանական գծանկարում հետաքրքիր է ու թանկ նրանով, որ նկարիչն անուշադրության է մատնում երկրորդական նշանակության երևույթները և ամենաէականն արտահայտելու համար դիմում է չափազանցության:

Գեղարվեստական ստեղծագործության ձևավորումը նկարչի բարդ ու քրտնաջան աշխատանքի արդյունքն է: Ա.Կիլիկյանի էության մեջ էր մանկական գրքի ձևավորողի տաղանդը. մանկական գիրքը դառնում է նրա կյանքի գործն ու կոչումը: Նկարչի կյանքի փորձը, վերապրած հիշողությունները, առօրյա ուսումնասիրությունները, այն ամենը, ինչ հետաքրքրել է իրեն, իրենց ուրույն տեղն են գտել նրա արվեստում: Մանկապատանեկան գրքի ձևավորման մեջ նրան հաջողվել է

⁶⁹ Ով, Ինչ, Որտեղ, Երևան, 2002, 152 էջ:

ստեղծել իր ինքնուրույն ոճը, որով էլ նոր ու թարմ շունչ է սվել դրանց: Առանց խախտելու սյուժետային կառուցվածքը (ինչը այս ժանրում ամենակարևոր խնդիրն է), նկարիչն ստեղծել է մանկական մտածողությանը հասկանալի գրքեր: Ա.Կիլիկյանի ձևավորած յուրաքանչյուր գիրք առանձին գեղարվեստական արժեք է: Այս գրքերը տպագրվել են հազարավոր օրինակներով, բայց նրանցից յուրաքանչյուրում ասես ներկա է նկարչի հեղինակային ձեռքը, դրանց միջոցով նկարիչն անմիջականորեն հաղորդակցվում է յուրաքանչյուր երեխայի հետ:

Կիլիկյանի գրքի ձևավորումը լավ է մտածված, կատարված է վարպետորեն, անքակտելիորեն կապված է գրական ստեղծագործության բովանդակության հետ, մեծապես օգնում է գրողի ստեղծած երևակայական աշխարհի մատուցմանն ու ընթերցողի կողմից գրական մտքի և կերպարների ընկալմանը: Նկարիչը գիրքը ամբողջովին ողողում է նկարներով, որոնք զարմացնում են արվեստագետի անձայրածիր երևակայությամբ: Նա նոր նյութերով և միջոցներով հասնում է պատկերի զարդարուն լինելուն, ինչի շնորհիվ կոմպոզիցիաները ստանում են կրկնակի հմայք: Նրա խնդիրը միայն խոսքը պատկերային դարձնելը չէ, նա հաղորդում է այն տեսարանները, տրամադրություններն ու զգացմունքները, որոնք գրողը չի նկարագրել խոսքերով, ստեղծագործության ոգին լուսաբանում է նոր ոճական միջոցներով:

Դեկորատիվ զարդարանքը յուրաքանչյուր նկարազարդմանն անհրաժեշտ տարր է, որն օգտագործելով, Կիլիկյանը երբեք չի անցնում դեկորատիվ անբովանդակության սահմանը: Դեկորատիվությունը նրա համար որ թե զուտ միջոց է, այլ գրքի գլխավոր գծերից է: Նկարիչը տարածությունը կազմակերպում է բազմակողմանի, երբեմն դասական հեռանկարչության կանոններով կամ երկտարածական կոմպոզիցիոն սկզբունքներով: Պարզեցված ձևերով, լարված, պայծառ գույներով, պարզ ու նուրբ հումորի երանգավորմամբ գրքերը հեքիաթային են և երեխաների կողմից ջերմությամբ են ընդունվում:

Ա.Կիլիկյանի ձևավորած բազմաթիվ գրքերի շարքում իրենց արժանի տեղն ունեն հատկապես հայկական ժողովրդական հեքիաթները: Գործողությունների միջավայրը, հերոսների տարազը, կենցաղային այլևայլ առարկաները տիպիկ հայկական են: Նրբանկատ ընթերցողը չի կարող չզնահատել այն, թե ինչպես է

նկարիչը զվարթ, վառ գույներով ներկայացնում հայրենի եզերքը: Այս ձևավորումները թույլ են տալիս կոչել Կիլիկյանին ազգային նկարիչ: Իր սեփական ուղին հարթելով գրքի համար նոր ու բարդ մոտեցումներ կիրառելով՝ նա արժանացել է մանկական գրքի իրական վարպետի կոչմանը:

Ա.Կիլիկյանի նկարազարդումները կարող են օրինակ ծառայել ներկայիս և ապագա նկարիչ ձևավորողներին, քանի որ յուրաքանչյուր նկարիչ, ով հանձն է առնում մանկական գիրք նկարազարդել, պետք է մեծ պատասխանատվությամբ մոտենա այդ գործին՝ գիտակցելով, որ այդ գրքերը կրթում, դաստիարակում են երեխային, նրան առաջին տպավորությունները հաղորդում շրջապատող երևույթների և աշխարհի մասին, ճաշակ ձևավորելով ուղեկցում նրա առաջին քայլերը դեպի արվեստի աշխարհ և լավատես տրամադրություններ առաջացնում երեխայի մեջ:

ԳԼՈՒԽ ԵՐՐՈՐԴ

ԱՐԱ ԲԱՂԴԱՍԱՐՅԱՆԻ ԳՐՔԱՅԻՆ ԳՐԱՖԻԿԱՆ

Գիրքը, լինելով օրգանական միասնական մեխանիզմ, արվեստի բարդ կամ սինթեզված տեսակ է, որում կարևորվում են նրա բաղկացուցիչ յուրաքանչյուր տարրը՝ շապիկը, կազմը, ֆորզացը, գիրը և նկարագարդումները: Եվ այն, թե որքանով այս կամ այն գիրքը դուր կգա ընթերցողին, որքանով ընթերցողը կհետաքրքրվի և կցանկանա շարունակել շփումը գրքի հետ՝ որոշում է գրքի մտածված, գրագետ կառուցված և ներկայանալի տեսքը: Գիրքը բաղկացած է երեք հիմնական տարրերից՝ գրական, արխիտեկտոնիկական և գրաֆիկական, որոնցից յուրաքանչյուրն իր հնչեղությունն ունի նկարիչ Արա Բաղդասարյանի արվեստում:

Արա Բաղդասարյանը (1940-2016) այն սակավաթիվ գրաֆիկ նկարիչներից է, որոնք ստացել են նեղ մասնագիտական կրթություն: Ավարտելով Փանոս Թերլեմեզյանի անվան գեղարվեստական ուսումնարանը, նա երկու տարի սովորել է Գեղարվեստա-թատերական ինստիտուտում: Շուտով նա Անդրանիկ Կիլիկյանի հետ մեկնում է Մոսկվա՝ Պոլիգրաֆիայի ինստիտուտի գրքարվեստի բաժնում սովորելու համար:

Իր մասնագիտական առաջին քայլերը նկարիչը սկսել է Վորկուտայում, իսկ 1975-ից տեղափոխվել է Տաշքենդ, որտեղ մինչև 1978 թ. աշխատել է «Երեկոյան Տաշքենդ» թերթի խմբագրությունում որպես նկարիչ և գեղարվեստական խմբագիր: Այս տարիներին նկարիչը ձևավորեց ուզբեկական դասական պոեզիայի 5-հատորյա հրատարակությունը և Է.Իսմաիլովայի «Արևելյան մանրանկարչություն»⁷⁰ ալբոմը, որոնք Մոսկվայի գրքարվեստի համամիութենական մրցույթում արժանացան առաջին մրցանակի: Հրատարակության համար արվեց 50-ից ավել պատկեր, որտեղ սլացիկ նյարդային գիծը զուգակցվում է լոկալ տոնային մուգ ստվերներով:

Գործողությունը կատարվում է առաջին պլանում, իսկ խորքում, ասես պատռելով այդ պայմանական ստվերի սև շերտը, հայտնվում է արևելյան՝ պարսկական մի դրյակի կամ քաղաքի փողոցի պատկեր: Հերոսների հագուստներում, ձիերի ծածկոցներում և

⁷⁰ **Исмаилова Э. Полякова Е.**, Восточная миниатюра, Ташкент, 1980, 220 стр.

թամբերի զարդարումներում ակնհայտ երևում են պարսկական մանրանկարչությանը բնորոշ տարրեր, ինչը միասնական, գրական երկը ընկալելու, օգնական ճանաչելի մթնոլորտ են ստեղծում:

1978թ. Ա.Բաղդասարյանը վերադարձավ Երևան, որտեղ աշխատում էր մի շարք հրատարակչություններում՝ «Սովետական գրող», «Հանրագիտարան», «Լույս», իսկ 1998-ից դարձավ «Ջանգակ» հրատարակչության գեղարվեստական խմբագիր և զուգահեռ՝ Երևանի գեղարվեստի պետական ակադեմիայի գրաֆիկայի ամբիոնի վարիչ:

Ստեղծագործական 40 տարիների ընթացքում նկարիչը ձևավորել է ավելի քան 1000 անուն գիրք: Լինելով բազմակողմանիորեն օժտված, մասնագիտական բերումով քաջաձանոթ գրականությանը, նկարիչն իր ուժերն էր փորձում նաև գրական ասպարեզում՝ հրատարակվելով Արա-Ռուսա գրական կեղծանվան տակ: Լավագույն օրինակը կարող է համարվել 2009թ. լույս տեսած «Ակնթարթ» ժողովածուն, որտեղ տեղ են գտել մոտ 100 ճապոնական հոքուների իր թարգմանությունները:

Ա.Բաղդասարյանը նոր բարձրունքների հասցրեց 20-րդ դարի երկրորդ կեսի հայկական տպագրական գրաֆիկան, նույնիսկ ամենադժվար 1980-90-ական թվականներին, երբ պոլիգրաֆիայի մակարդակը դեռ շատ ցածր էր, իսկ երկիրը արդեն ապրում էր ծանր սոցիալական և պատերազմական պայմաններում: Դա պայմանավորված էր բարձր գեղարվեստական ճաշակով և նկարչական նուրբ զգացողությամբ, Մոսկվայում ստացած մասնագիտական հմտություններով, տարբեր մշակույթներին քաջաձանոթ լինելու, Արևելքն ու Արևմուտքը զգալու՝ նրանց ոճական առանձնահատկությունները կիրառելու և, վերջապես, տարբեր տեխնիկական հնարքներին տիրապետելու հնարավորություններով:

Նկարչի գեղարվեստական և գեղագիտական հնարավորություններն ու նախընտրանքները շատ լայն են՝ նույնքան համոզիչ են նրա ձևավորած գեղարվեստական գրականությունը, դասագրքերը, նկարչական ալբոմները, գիտական

ուսումնասիրությունները: Նրա լավագույն գործերում ակնհայտ է հայ գրքարվեստի այն դպրոցի՝ մոտեցման ազդեցությունը, որի հիմքը դրեց Եղիշե Չարենցը՝ Հայպետհրատը ղեկավարելիս: Այդ դպրոցի ներկայացուցիչներն էին Մ.Սարյանը, Հ.Կոջոյանը, Մ. Արուստյանը, որոնց մասին խոսվեց առաջին գլխում: Այստեղ միավորված է գրական հիմքը և ժողովրդի էպիկական դարերով եկած աշխարհընկալումը, որն ամրագրվել էր նկարիչների գեղարվեստական լուծումներում:

Ա.Բաղդասարյանը գրքի ձևավորմանը մոտենում է հենց այդ խորքային հիմքով: Ռուսական գրականություն ձևավորելիս, նրա յուրաքանչյուր պատկեր դառնում է ռուս ժողովրդի ազգային նկարագիրը, հայ հեղինակների գործերի ձևավորումներն արտահայտում են ոչ միայն գրողի, այլև ընթերցողի սպասված, զգացված և վերապրած զգացմունքային դաշտը, իսկ նկարչի արևելյան ձևավորումները ներկայացնում են հարուստ գծային և զարդանախշային պատկերներ:

Բացի թվարկած առանձնահատկություններից, նկարչի արվեստում ակնհայտ է ռուսական գրքարվեստի լավագույն վարպետների՝ Ֆավորսկու և Լյախովի դպրոցի պրակտիկան և տեսությունը: Դա էպիկականը, մոնումենտալը քնարական-լիրիկականի հետ միավորելու հնարավորությունն է: Ցանկացած, անգամ փոքր ֆորմատի գիրք ձևավորելիս, Բաղդասարյանի մոտ նկատվում է լայնամասշտաբ մտածողի, մոնումենտալիստի մոտեցումը:

1988թ. նկարիչը ձևավորեց Պարույր Սևակի «Մուտքը» փոքրիկ ժողովածուն, որտեղ զետեղված են բանաստեղծի վաղ, պատերազմյան շրջանի ստեղծագործությունները: Ռոմանտիկ երիտասարդ պոետը պատկերված է հզոր լեռների ֆոնի վրա: Մշակումները լուկալ են, մեծադիր: Սևի ու սպիտակի կտրուկ անցումներն ակտիվացնում են առանց այդ էլ դինամիկ, լարված հուզական դաշտը: Երկնքում պատկերված ամպերը, ծվեն-ծվեն եկած արծազանքում են ընդհանուր դրամատիկ տեսարանին: Տազնապի և լարվածության նույն մթնոլորտն է տիրում Ռաֆայել Պատկանյանի «Աստղիկներ» բանաստեղծական հավաքածուում:

Հետաքրքիրն այն է, որ երբ նկարիչը ձևավորում է նույն գրողի երկերը դարոցական դասագրքի համար, պատկերները դառնում են ավելի մեղմ և պատմողական-էպիկական՝ թուլացնելով դրամատիկ լարվածության պահը: Այստեղ կարելի է պնդել, որ Բաղդասարյանը գրագիտորեն է մոտենում գրքի ձևավորման կուլտուրային՝ կենտրոնանալով և մեծ ուշադրություն դարձնելով առաջնային կարևորության վրա՝ գիրքը միասնական կուռ մեխանիզմ է, որտեղ յուրաքանչյուր հրատարակություն ունի իր ընթերցողը՝ իր ուրույն տարիքային խմբով, մտածելակերպով, արժեհամակարգով և աշխարհայացքով:

1984-1987թթ. նկարիչն անդրադառնում է ֆրանսիական մեծանուն գրող Ալեքսանդր Դյումայի վեպերին՝ «Երեք հրացանակիրները» /1984/, «Քսան տարի անց» /1985/, «Վիկոնտ դը Բրաժելոն» /1985/ և «Ասկանիո» /1986/, որոնք լույս տեսան ռուսերեն լեզվով: Գրքերի կազմերը լուծված են մեծադիր, կենտրոնում, կարտուշի մեջ, մեկական սյուժետային դրվագ է, իսկ հեղինակի անունն ու գրքի վերնագիրը սիմետրիկ դասավորված են պատկերից վերև և ստորև:

Արդեն կազմի ձևավորումից երևում է նկարչի լուրջ վերաբերմունքը և նախնական խորը ուսումնասիրության արդյունքը: Թվացյալ հավաքվածության և կուռ կառուցվածքի մեջ, երբ խորանում ես առանձին դետալների վրա, ակնհայտ են դառնում նկարչի մասնագիտական վարպետությունը և գրական երկի, դարաշրջանի իմացությունը: «Երեք հրացանակիրները»-ի կազմի համար ընտրված է դինամիկ, այսպես կոչված «ծակված» շրիֆտը, որի դեպքում լրիվ արդարացված է չորս հերոսների կոմպոզիցիոն դասավորությունը: Նրանք, ասես, գրքի խորքից դուրս են գալիս ընթերցողին ընդառաջ՝ վերջինիս հրավիրելով հաղորդակից դառնալու իրենց արկածներին: Տառային շրիֆտը շարժուն է, կետիկային, ուղիղ, ինչը համահունչ է հերոսների արտիստիկ թեքված ճտքավոր կոշիկների՝ բոտֆորտների ընդգծված շարժմանը: «Քսան տարի անց»-ի դեպքում ընտրված է դասական ստատիկ շրիֆտ, որն ամրացնում և ֆիքսում է կենտրոնում պատկերված ձիու վրա սլացող ֆիգուրը:

Այստեղ կենտրոնական շարժումը կասեցվում և պահվում է տառերի օգնությամբ:

Երկու դեպքում էլ պատկերը ստեղծվում է գծային շտրիխների և լուկա ստվերների օգնությամբ:

Գրքի պատկերներն արված են էջային, խառը տեխնիկայով: Նկարիչը գերադասում է տուշ, օֆորտի և նրա տարատեսակ՝ չոր ասեղի տեխնիկաները: Յուրաքանչյուր պատկերում ֆիգուրները զբաղեցնում են ողջ հարթությունը: Թագուհու և Դ'Արտանյանի զրույցը կենտրոնացած է պալատի ինտերիերի մի հատվածում. նկարիչը պատկերը չի մանրամասնում և չի ծանրացնում երկրորդական պալատական ճոխությունների պատկերումով, հակառակը, մինիմալ ատրիբուտներ, որոնք, սակայն, շատ խոսուն են և իմաստավորված: Տվյալ դեպքում՝ թագուհու բյուրոն է /սեղանիկը/, որից նա, համաձայն տեքստի, հանում է Բեքինգեմին ուղարկվող նամակը, և, մյուս կողմից, նկարում այն դառնում է ֆունկցիոնալ՝ վրան հենված է հերոսը: Եվ, վերջապես, հորինվածքային առումով, սեղանը դառնում է պայմանական եռանկյունի: Օգտագործելով եռանկյունի դասավորվածությունը, նկարիչը շեշտում է վեպի էպիկականությունը. գիտենք, որ եռայնությունը /троичность/ էպիկական մտածելակերպի արտացոլումն է:

Հետաքրքիր է ընտրված հոգեվիճակների դրսևորումը: Դ'Արտանյանը՝ պատրաստ է ցանկացած խիզախության՝ հայացքն ուղղած դեպի թագուհին: Թագուհին՝ մտահոգ և հուզված, կարծես նայում է գրքի էջից դեպի ընթերցողը, սակայն հասկանում ես, որ նա նայում է ընթերցողի միջով, հավանաբար դեպի իր հույզերը: Այս թրթռուն լարված հուզական դաշտում շեշտվում է աջ անկյունում պատկերված սեղանը, որը հավաքում է հորինվածքը՝ չթողնելով նրան տարալուծվել էջի էմոցիոնալ հարթության մեջ:

Դ'Արտանյանի հանդիպումը կարդինալ Ռիշելյեի հետ կառուցված է ստատիկ հանգստի և շարժման հակասության վրա: Դա երևում է թե՛ կերպարներում, և թե՛ ինտերիերում: Կարդինալը պատկերված է էջի աջ անկյունում՝ զբաղեցնելով գրեթե ողջ

բարձրությունը: Նրա դիրքը հանգիստ է, արտաքին թվացյալ հանգիստ է նաև նրա խորասուզված հայացքը: Ընդգծված է ձեռքերի դանդաղ շարժումը, որը, սակայն, մատնում է նրա նենգ մտքերը: Դ՛Արտանյանը քայլում է խորքից դեպի առաջին պլան, շեղանկյունով: Համաձայն տեքստի, նրան հրավիրել էին շախմատ խաղալու: Հատակը պատկերված է շախմատի տախտակի քառակուսիներով: Եվ այդ շախմատը դառնում է երկու հերոսների սուբյեկտիվ ընտրության՝ խիզախի և նենգի, երկու դրսևորման՝ բարու և չարի մի բարդ, բազմաթիվ կոմբինացիաներից բաղկացած խաղ: Ետևում պատկերված պալատի սյուներն իրենց ստատիկությամբ ընդգծում են հերոսների անհանդուրժելի ներքին պայքարը:

Նկարիչը մեծ ուշադրություն է դարձնում հագուստին: Յուրաքանչյուր երկի ձևավորմանն անցնելիս նա երկար ուսումնասիրում է տվյալ դարաշրջանին բնորոշ նիստուկացը, մշակույթը, պատմությունը: Վեպերի նկարազարդման համար արվել են բազմաթիվ էքքիզներ, որոնցում ակնհայտ են հագուստների, զարդերի օգտագործման, կահույքի մշակման հնարավոր տարբերակների կիրառման հնարավորությունները: Հագուստների համար արվել են ճեպանկարներ՝ պատճեններ դարաշրջանի հայտնի գեղանկարիչներ Բուշեի, Ֆրագոնարի աշխատանքներից, Լանկրեի դիմանկարներից: Պատկերները լուծված են լուսուստվերային մոտեցմամբ, խոշոր ծավալներով՝ ընդգծելով ժամանակին բնորոշ մանրամասները:

Այլ կերպ են լուծված Մ. Բուլգակովի վեպերի ձևավորումները /ռուսերեն, 1986-1987թթ./: Այստեղ Բաղդասարյանն օգտագործում է չափազանցման սկզբունքը: Պատկերները դարձյալ էջային են:

Առավել հետաքրքիր մոտեցում ենք տեսնում «Թատերական վեպի» ձևավորման մեջ: Այստեղ միտումնավոր խախտված են հեռանկարի կանոնները, օգտագործված է հակառակ կամ միջնադարյան հեռանկար: Տվյալ մոտեցման դեպքում ընթերցողը դառնում է ոչ թե զուտ դիտող, այլ «մտնելով» հորինվածքի մեջ՝ դառնում համամասնակից: Հատման կետը տեղափոխվում է պատկերի կողքից դեպի դուրս, որի

հետևանքում նրան երիզող շրջանակը ենթագիտակցորեն դադարում է գոյություն ունենալ: Ընթերցողը «մտնում է» նկարի մեջ, և բոլոր իրադարձություններն արդեն կատարվում են նրա շուրջ: Այս մոտեցումը շատ արդարացված էր, առավել ևս, երբ խոսքը վերաբերում է Բուլգակովին. երբ գրողը բացահայտվում է յուրաքանչյուրի համար յուրովի, լի գաղտնիքներով և խորը փիլիսոփայական ասելիքով: Ընթերցելիս, յուրաքանչյուրս դառնում ենք համաստեղծագործող՝ կերտելով և ստեղծելով մեր սեփական բուլգակովյան աշխարհը: Այս պարագայում Ա.Բաղդասարյանի լուծումը շատ ճիշտ է՝ ներգրավելով ընթերցողին, նկարիչը չի պնդում սեփական տեսակետը, այլ հնարավորություն է տալիս յուրաքանչյուրին ինքնուրույն հասնելու և ընկալելու մեծ գրողի աշխարհը:

Կերպարները լուծված են ակտիվ լուսաստվերային մեծ անցումներով և հիշեցնում են ծաղրանկարներ: Դրա հետ մեկտեղ, յուրաքանչյուր կերպար ունի վառ անհատական բնութագիր: Թատերական ֆարսի տպավորությունն ավելի է շեշտվում պատկերը շրջանակող վարագույրի օգնությամբ: Չկան օգնական երկրորդական մանրամասներ ու դետալներ, նկարիչը կենտրոնանում է իմաստային շեշտերի վրա՝ կերպարի ներաշխարհ և անհատականություն, ձեռքերի շարժում, սեղանին մեկնված դիմակներ:

Հորինվածքը կառուցված է շեղանկյունների օգնությամբ: Այս կոմպոզիցիոն լուծումը շատ բնորոշ էր Ուշ Վերածննդի և բարոկկոյի շրջանի նկարչությանը, որն ընդունված էր ընդգծելու դրամատիկ և հուզական իրավիճակները: Բավական է հիշել Տինտորետտոյի, Վերոնեզեի «Խաչից իջեցում»-ը կամ «Խորհրդավոր ընթրիք»-ը կամ Ռուբենսի կտավները: Այստեղ էլ իրավիճակը հուզական է, և շեղանկյուն հորինվածքն առավել ընդգծում է այն:

Տոնային առումով դարձյալ հետաքրքիր լուծում ենք գտնում: Էջը բաժանված է ակտիվ ստվերի և լուսավորված կերպարների միջև: Ընդ որում, առաջին պլանը սև է /աջ անկյուն/, իսկ երկրորդ՝ սպիտակ /ձախ հատված/:

«Վարպետը և Մարգարիտան» վեպի ձևավորումներում /Երևան, 1990թ./ հեղինակն աշխատել է օֆորտի տեխնիկայով: Մանր առանձին նյարդային գծանկարի բծերն առավել ուժեղացնում են միստիկ զգացողությունը: Շտրիխներն արված են տարբեր ուղղություններով՝ շեղանկյուն, հորիզոնական, ուղղահայաց, կլոր գալարներով: Այդ բազմազանությունը խորացնում է էմոցիոնալ ընկալումը: Սակայն նկարչի վարպետությունը կայանում է նրանում, որ այսչափ բազմաթիվ գծանկարչական հնարքներ օգտագործելով, նա չի կոտրում կոմպոզիցիան, այն միևնույն է՝ ներդաշնակ և կուռ:

Այստեղ օգտագործված է համադրված կոնաձև հեռանկար. սեզանական «գործողությունը ընդգրկելու» միտումը տեսնում ենք և այստեղ: Իրականությունը ծավալվում է մեր՝ դիտողի շուրջ, շնորհիվ նրա, որ դիտակետը տեղափոխված է պատկերի ներս:

Որպեսզի հորինվածքը շատ չճանրանա, նկարիչը թողնում է ազատ, բաց տարածական հատվածներ՝ օգնելով դիտողին կենտրոնանալու միայն Մարգարիտայի կերպարի և կատարվող միստիկ իրադարձությունների վրա:

Ռուսական դասական գրողների երկերից աչքի են ընկնում Ա.Պուշկինի «Կապիտանի աղջիկը» վիպակի (ռուսերեն, Երևան, 1987), Մ.Լերմոնտովի «Մեր ժամանակի հերոսը» (ռուսերեն, Երևան, 1987) և Ի.Տուրգենևի «Ռուդին», «Հայրեր և որդիներ» (ռուսերեն, Երևան, 1988) վեպերի համար արված պատկերազարդումները:

Հայ գրողներից Ա.Բաղդասարյանն անդրադարձել է Սիլվա Կապուտիկյանի «Ընտրանի» (Երևան, 1999), Վահան Տերյանի «Ձոների գիրք» (Երևան, 2001), Ժիրայր Անանյանի «Ուղևորություն տաքսի տաքսիով» (Երևան, 2002) երկերին:

Վերջին տարիների ստեղծած աշխատանքներից Ռուբինա Նազարյանի «Հետաքրքիր պատմություններ նշանավոր մարդկանց մասին» /Երևան, 2011 թ./, «Սողոմոն Իմաստունի առակները» /Երևան, 2011 թ./, Քենեթ Գրեհեմի «Քամին ուռիների մեջ» վիպակի / Երևան, 2012 թ./ նկարազարդումներն են: Այստեղ հեղինակը

կենտրոնանում է առավել զարդային ձևավորման վրա՝ նվազեցնելով սյուժետային կամ ֆիգուրատիվ կերպարները: Հիմնական շեշտը դրված է մինիմալիստական, շատ արտիստիկ գծով կատարված ոճական և զարդային լուծումների վրա:

Բացի դասական գրողների երկերի ձևավորումներից, Բաղդասարյանը ձևավորել է նաև մանկա-պատանեկան գրականություն. Դ. Դեֆոյի «Ռոբինզոն Կրուզո» (Երևան, 1995), դպրոցական դասագրքերի ձևավորումներ (օրինակ, հսկայի կերպարը համանուն պատմվածքի համար, «Հայ գրականություն, 5 դասարան», Երևան, 2003): Մանուկների համար իսկական նվեր կարելի է համարել «Ով է, ինչ է» մանկական քառահատոր հանրագիտարանի ընդհանուր ձևավորումը (Երևան, 1984-1987 թթ.): 1998թ. Բաղդասարյանը ձևավորեց Վաչագան Սարգսյանի «Պատկերագիր այբուբենը»⁷¹:

Կազմը լուծված է վառ դեղին ֆոնով: Կենտրոնում, կամարի ներքո, արդեն սպիտակ ֆոնի վրա, գրքույկի վերնագիրն է և տառերը սովորել ցանկացող անտառի բնակիչները՝ թռչուններն ու նապաստակները: Դիտողն, ասես, տեսնում է նրանց բաց պատուհանի միջով: Այս պարզ լուծումը տալիս է երկպլան կոմպոզիցիա և թվացյալ հարթ մակերեսի դասավորության մեջ ստեղծում հեռանկարային խորություն: Պատուհանը շրջապատում են ոճավորված տառերը՝ բուսական և կենդանական մոտիվներով:

Գիրքն ունի տրամաբանական միասնական կառուցվածք: Յուրաքանչյուր տառի համար հատկացված է մի առանձին էջ: Կենտրոնում, օվալաձև շրջանակի մեջ պատկերված է տվյալ տառին վերաբերող սյուժետային դրվագ: Այն պատկերված է գունավոր ֆոնի վրա, ընդ որում յուրաքանչյուր տառի համար ընտրված է մի առանձին գույն:

Հորինվածքի վերին մասը հատկացված է տառի գրչագրման ձևին՝ տպագիր և ձեռագիր, իսկ աջ ու ձախ մասերում միջնադարյան գլխատառերի պես նկարված է

⁷¹ Սարգսյան Վ., Պատկերագիր այբուբեն, Երևան, 1998, 40 էջ:

տառը բուսական կամ կենդանական տեսքով: Հորինվածքի ստորին մասում, առանձին վանդակներում, պատկերված են այդ տառով սկսվող բառերը:

Հիմք ընդունելով և ծանոթանալով միջնադարյան գլխատառերին, Բաղդասարյանը ստեղծում է սեփական գլխատառերը, որոնց համար հիմք են ծառայում արդի սովորական իրերը, մրգերը, կերպարները՝ օրինակ, բալն ու բանանը՝ Բ տառի համար, գնացքն ու գոտին՝ Գ տառի համար... Եթե այլ մանկական այբենարաններում, սովորականի համաձայն, պատկերվում է միայն տվյալ տառով սկսվող բառը՝ օրինակ, գնդակը, ապա այստեղ, հիմնականում նրանք պատկերվում են կիրառական նշանակությամբ, գործողության մեջ՝ նույն գնդակը ձեռքով պտտելիս, կամ գոլորշին /Գ տառի համար/ հենց թեյնիկից դուրս գալու պահին: Այս մոտեցումը նպաստում է նրան, որ երեխան, տառերը հիշելիս, չկատարի զուտ մեխանիկական գործողություն, այլ մտածի, գտնի, մտապահի: Տվյալ պարագայում, կարելի է ասել, որ Ա.Բաղդասարյանի ձևավորած Այբենարանը գիրք-խաղալիք է՝ իր կանոններով, խաղային հնարավորություններով, և այստեղից բխող, հետաքրքրությամբ:

2002թ. «Զանգակ» հրատարակչությունում լույս տեսավ Լարիսա Այսբերգի «Գարունը ինձ համար» բանաստեղծությունների գրքույկը⁷²: Օգտագործելով գրքի ձևավորման դասական կանոնները, նկարիչը համադրում է մի քանի սկզբունք՝ հորիզոնական և ուղղահայաց շարվածքը. գրքի վերնագիրը գրված է հորիզոնական, իսկ հեղինակի անունը՝ փոքր տառաչափով, կազմի ձախ հատվածում, ուղղահայաց: Նյարդային, լարված, թրթռուն գծով պատկերված է ծառ, իսկ ետևում՝ իջնող արևը:

Այս մոտեցումը պահպանվում է գրքույկի բոլոր 8 պատկերների համար: Վերնագրերը գրված են կլոր շրիֆտով, ծավալային են, ընդգծված ուրվագծերով և խիստ ստվերներով, իսկ պատկերները՝ նուրբ են և գծային: Օգտագործված է բազմագույն տուշ, գրիչ, ծայր:

Առաջին էջում «Սկյուռիկը» բանաստեղծության համար կատարված պատկերն է.

⁷² Այսբերգ Լ., Գարունը ինձ համար, Երևան, 2002, 16 էջ:

կենտրոնում տղան, ով զարմացած հետևում է անիվում պտտվող սկյուռիկին: Անիվը նկարված է մանր շտրիխներով, իսկ ներսը գունավորված է առանձին տոներով՝ գազարագույն, դեղին, վարդագույն, կանաչ, կապույտ: Այդ արագ փոփոխվող զուլավոր գույները ստեղծում են պտույտի ուրիշ, և, ասես, մեր աչքի առջև այդ անիվն անդադար փոփոխվում է, շարժումը՝ շարունակվում է:

«Չար ագահի» մասին պատմող բանաստեղծության մեջ կերպարը մի հորինված հսկա է՝ չաղ, փրչոտ, տգեղ: Անշուշտ, սա բացասական կերպար է, բայց հաշվի առնելով ընթերցողի տարիքը, նկարիչը նրան չի պատկերում սարսափելի կամ վախեցնող: Նա առավել նման է կախարդված մի էակի: Հետաքրքիր կոմպոզիցիոն լուծում է տրված ծրագրի էջում՝ հերոսին պատժելու տեսարանում: Պատկերը բաժանված է երկու մասի, որոնք ընդմիջված են տեքստով: Այստեղ տեքստը և՛ կապում է այդ մասերը, և՛ ստեղծում անհրաժեշտ օդային տարածք՝ գործողությունն ավելի կարևորելու համար բաց տարածություն:

Ոճական առումով տարբեր են «Նանիկ-նանիկ, իմ բալիկ...» /12 էջ/ և «Հին երգ» /էջ 14/ բանաստեղծությունների նկարազարդումները: Ընդհանուր գրաֆիկական հագեցած գծային մոտեցման մեջ դրանք դեկորատիվ են, մեծ, լուրջ գունավորումներով, առանց գունային անցումների:

2004թ. Ա.Բաղդասարյանը ձևավորեց Գեորգի Մկրտչյանի «Իմ բաղիկը խատուտիկը» բանաստեղծությունների ժողովածուն կրտսեր տարիքի երեխաների համար⁷³:

Գիրքը սկսվում է վառ գունագեղ շապիկով: Դեղին ֆոնը կենտրոնում ընդմիջվում է գետակի ափին պատկերված աղջնակի և շնիկի պատկերով: Նրանց դասավորվածությունն ուղղահայաց է, իսկ հորինվածքի երրորդ գործող հերոսը՝ բաղիկը պատկերված է հորիզոնական: Նա, ասես, այդ հորինվածքի սյունն է, առանցքը, որի շուրջ ծավալվում է շարժումը: Այդ հորիզոնականն ամրացնելու համար

⁷³ Մկրտչյան Գ., Իմ բաղիկը խատուտիկը, Երևան, 2004, 44 էջ:

նկարիչը նույն կերպ հորիզոնական տեղավորում է «Երևան 2004» գրվածքը:

Ինչպես նախորդ օրինակում, այստեղ նույնպես վերնագիրը գրված է էջի վերնամասում ուրվագծված ծավալային տառերով, իսկ հեղինակի անունը՝ ուղղահայաց, ձախից: Կազմի ձևավորման մեջ տեսնում ենք 3 հիմնական ռիթմ՝ շարժում, ընդ որում դրանցից յուրաքանչյուրը պատկերված է զույգ, երկխոսությամբ՝ հորիզոնական /բաղիկը և «Երևան 2004» /, ուղղահայաց /գրքի հեղինակի անունը և կերպարները/ և ալիքաձև /վերնագիրը և ենթավերնագիրը/:

Գրքում զետեղված են մանկական բանաստեղծություններ, շուտասելուկներ, հանելուկներ և խնդիրներ: Գրական այս բազմազանությանը համահունչ են տարբեր տեխնիկաներով կատարված ձևավորումների տարբերությունները: Նկարիչն աշխատել է ծայրով, կատարել լինոփորագրություններ և երկու օֆորտ:

Բոլոր էջերն ամփոփված են բարակ նախշազարդ շրջանակի մեջ: Նկարներն արված են բոլոր բանաստեղծությունների համար: Նրանք համադրված են տեքստի հետ, չափերով փոքր են և ընկալվում են ոչ թե որպես առանձին նկարներ, այլ տեքստի համար լրացում-բացատրություններ են:

Միապաղաղությունից դուրս նպատակով նկարները տեղավորված են տարբեր կերպ՝ բանաստեղծության սյունակների միջև, նրանց արանքում, ներքևում: Եվ տեղադրված են ոչ թե հերթափոխով, այլ պայմանավորված են նկարում պահանջվող սյուժետային տրամաբանական դասավորվածությամբ: Այդ թվացյալ խառնաշփոթն էլ ստեղծում է խիստ մտածված և ճշգրտված միասնականություն:

Առանձին դեպքերում տեսնում ենք արդեն ծանոթ պատկերման ոճ, ձեռագիր, որը ճանաչելի է տասնամյակ առաջ կատարված գործերից՝ «Վարպետն ու Մարգարիտան», «Երեք հրացանակիրներ»: Դրանք «Էլի համբերի» /էջ 11/, «Ինչ լավ է» /էջ 13/, «Իմացիր» /էջ 15/ բանաստեղծությունների նկարազարդումներն են: Այստեղ գերիշխում է գիծը, այն տարբեր է՝ նուրբ շեշտերից մինչև պարուրածև ռիթմիկ մշակումներ: Որոշակի հատված կատարված է սովերային, պատկերը լցված է սև

տուշով:

Սակայն գրքույկում կան պատկերներ, որոնց կատարման եղանակը նորություն էր Ա.Բաղդասարյանի համար: Քչախոս, մի գծով, առանց լցնելու, լակոնիկ են «Ամպը» բանաստեղծության ձևավորումները /էջ 25/: Գիծն այնքան խոսուն է, սլացիկ իմաստավորված, որ դժվար է պատկերացնել, որ այն ստեղծված է այսքան սակավ նյութով: Տպավորություն է, որ սա արագ կատարված ճեպանկար է, սակայն իր զսպվածության հետ մեկտեղ՝ դա ավարտուն աշխատանք է: Այս առումով ակամայից հիշում ենք Մատիսի կամ Պիկասոյի գծային պատկերները:

Իսաղային մոտեցմամբ են լուծված «Եկեք հաշվենք» բլոկին վերաբերող պատկերները: Այստեղ նկարները դառնում են առաջարկվող մաթեմատիկական կամ տրամաբանական խնդիրների համար հուշումներ: Առավել հետաքրքիր է «Որքան կմնան» /էջ 41/ խնդրի համար արված պատկերը: Այն բաղկացած է գունային երկու հատվածից: Բաց, ուրվագծային երեք շարքով պատկերված է իրար ետևից քայլող գառների բազմությունը: Հորթերն ու ուլիկները դարձյալ պատկերված են երեք շարքով. այս դեպքում ներկված են սև տուշով: Այդ գունային կոնտրաստը, դատարկ հատվածն ակամայից դառնում են հուշում, օգնում ճիշտ հաշվել և ստանալ խնդրի պատասխանը: Պարզագույն գեղարվեստական լուծման շնորհիվ տեքստը դառնում է հասու, ընկալելի և հետաքրքիր:

2001 թ. նկարիչը ձևավորում է Գրիգոր Գևունցի «Զորավար Բալի» պոեմների ժողովածուն⁷⁴: Գրքի համար մշակվել է շապիկը և երկու դեկորատիվ զարդանախշ 7 և 143 էջերում:

Կազմը ներկայացված է կանաչավուն ֆոնի վրա պատկերված ձին հեծած հայ զորավարի կերպարով: Օգտագործված է երկու գույն՝ կանաչ և դեղին, որոնցից ստացվել են բազմաթիվ տոնային անցումներ: Ֆոնային հատվածում ներկը նստած է տրոհված, կետիկներով, ինչը ստեղծում է ակվատինտայի տեխնիկայի տպավորություն,

⁷⁴ Գևունց Գ., Զորավար Բալի, Երևան, 2001, 176 էջ:

թեև աշխատանքը կատարված է ջրաներկով և տուշով: Հետաքրքիր է գծային մշակումը, որը մերթ քարակ է, ասես խզբզած, մերթ հասնում է խորը ստվար, լինոփորագրությանը վայել ստվերային մշակումների: Հեծյալի վեհ կեցվածքը, ամուր կառուցված ֆիգուրը, ճոխ մատուցած ձիու կերպարը ստեղծում են հերոսական և հայրենասիրական տրամադրություն: Գիրքը նվիրված էր հեղինակի եղբայրներին, ովքեր զոհվեցին Հայրենական մեծ պատերազմում:

Ջորավարի հագուստը մշակված է շատ մանրամասն, նկարիչը սևեռվում է թե՛ հանդերձանքի և թե՛ զենքերի վրա: Թիկնոցի վրա պատկերված է զինանշանը՝ արևի խորհուրդը կրող սկավառակը: Նույն սկավառակի ոճավորումներն ենք տեսնում ներսում կատարված ձևավորման մեջ:

Մի դեպքում՝ էջ 7, այն ուղղակի կլոր շրջանակում պատկերված ոճավորված արևն է կամ խաչը: Խորհրդանիշ, որը հաճախ է հանդիպում միջնադարյան խաչքարերի հիմքում և խորհրդանշում է աշխարհի չորս կողմը, արևի շրջադարձն ու հավերժությունը: Ի դեպ, նույն սկավառակը հաճախ հանդիպում է հայկական փայտարվեստում՝ եկեղեցիների դռների վրա: Եթե ուշադիր հետևենք նախշին, ապա դա բուսական էլեմենտներով հավաքված, բազմապատկած խաչն է, որն ունի քրիստոնեությունից շատ ավելի հին խորհուրդ: Այն աշխարհը ճանաչելու, բարի և չար ուժերի համադրության, չարխափան սիմվոլ է, որին կհանդիպենք հեթանոսական շրջանի թե՛ թռչնակերպ աղամանների, թե՛ դադղղանների վրա:

Մյուս դեպքում՝ էջ 143, տեսնում ենք արդեն մեզ ծանոթ խորհրդանիշը, որից դուրս է թռչում թռչունը: Նկարչի գտած այս մոտեցումը խորհրդանշում է հավերժության գաղափարը:

Գրքում ձևավորումները քիչ են, նկարիչը կենտրոնացել է գրքի տեքստային և արխիտեկտոնիկ հատվածների վրա: Նման մոտեցումը, որը կոչվեց «ձևավորում

առանց ձևավորման»⁷⁵, աշխարհում լայն տարածում ստացավ 1990-ականներից: Այն առաջարկում է մինիմալիստական մոտեցում, որտեղ շեշտը դրվում է մի առանձին դետալի վրա, և դրա վրա էլ հավաքվում է իմաստային ողջ ծանրաբեռնվածությունը⁷⁶:

Եթե համեմատենք այս աշխատանքը Կիլիկյանի նկարագրողաձ «Խաղիկների» կամ «Հանելուկների» հետ, ապա կարող ենք տեսնել, որ Բաղդասարյանի մոտ մոտեցումը հիմնված է ռուսական դասական դպրոցի սկզբունքների վրա՝ շեշտել միայն կարևորը՝ թողնելով «դատարկ» օդային հատվածներ, իսկ Կիլիկյանի համար կարևոր է էջի ամբողջական մշակումը և պատկերային բլոկով մաքսիմալ «լցնելը»: Ստանալով միևնույն մասնագիտական կրթությունը, երկու նկարիչներն էլ դրսևորվում են խիստ տարբեր, երկու դեպքում էլ ճանաչելի է նրանց ձեռագիրը:

Քանի որ գիրքը երկու բնագավառի՝ գրավոր խոսքի և պատկերային հատվածի միասնությունն է, զգայական արվեստի և տեսողական արվեստի սինթեզն է, ուստի թե ո՞ր հատվածը կդառնա դոմինանտ՝ որոշում է նկարիչ - ձևավորողը: Բաղդասարյանի ձևավորումներում պատկերները չեն փոխարինում տեքստը, այլ հպանցիկ լրացնում, համալրում են այն: Բաղդասարյանը հնարավորինս զարգացնում է արդեն իսկ առկա գրաֆիկի գծային մտածողությունը, յուրաքանչյուր նոր ստեղծագործության մեջ փորձելով ստանալ գծի մաքսիմալ մշակվածություն: Ա.Բաղդասարյանի նորարարությունը դասական հնարքների մեջ նոր բացահայտումներ և հնարավորություններ ստանալու մեջ է: Նյութի հարստության մեջ է Բաղդասարյանը փորձում գտնել սյուժետային և հորինվածքային նոր տարբերակներ:

Բաղդասարյանի լսարանը մեծ է, ձևավորած գրքերը տարբեր են՝ թե՛ մանուկների համար, թե՛ պատանիների, թե՛ մեծահասակների:

2002 թ. «Մայրապատում» խորագրով լույս տեսավ մայրության թեմայով աշխարհի նշանավոր մարդկանց աֆորիզմների ժողովածուն: Այն մտածված է փոքր

⁷⁵ Ст'у Лаврентьев В. Современная книга, тенденции и развитие, СПб., 2001, стр. 47.

⁷⁶ Ст'у նույն տեղում, էջ 122:

չափերով, այսպես կոչված «գրպանի գիրք» ֆորմատով /livre de poche/:

Այս ֆորմատը մեծ տարածում ստացավ 2000-ականներից Ֆրանսիայում, այնուհետև նաև ողջ աշխարհում: Ֆորմատը մտածված էր հատուկ գիրքը մոբիլ շարժական և հարմարավետ դարձնելու համար: Ընտրված հիմնական թիրախային խումբը մեծ քաղաքներում ապրող հասարակական տրանսպորտից օգտվողներն էին. գիրքը հնարավոր էր հետը վերցնել մետրո, ավտոբուս և այլուր, մաքսիմալ արդյունավետ օգտագործելու համար տրանսպորտում անցկացված երկար ժամանակը:

Նորամուծությունն ընդունվեց նաև Հայաստանում: Այսպես տպագրվում էր թե՛ դասական գրականությունը, թե՛ արդի գրողների ստեղծագործությունները՝ Հովիկ Հովեյանի «Անժամանակություն» /ձևավորումը՝ Փարավոն Միրզոյանի/⁷⁷ և «Անավարտ ցամաք» /ձևավորումը՝ Ծովինար Թադևոսյանի/⁷⁸, Սամվել Խալաթյանի «Տիեզերքի խղիճում» /ձևավորումը՝ Փարավոն Միրզոյանի/⁷⁹:

«Մայրապատում» գրքի համար որպես իյուստրատիվ ձևավորում կատարվել են շապիկը և ֆորզացի գծային պատկերը: Գրքի մնացած ձևավորումները վերաբերում են կառուցվածքին և արխիտեկտոնիկային: Պահանջվող հեղինակին հեշտ գտնելու համար նկարիչը էջի վերին մասում, տողի վրա նշում է երկիրը, և երկրները դասավորում ըստ այբբենական կարգի:

Շապիկին պատկերված է դեկորատիվ ծառ, որին թռչունի հյուսած բունն է: Կանաչ տերևները ռիթմիկ զուգակցվում են դեղինների հետ, իսկ թռչունների վրա քսված կարմիր բծերն իմաստային կրկնվում և ամփոփվում են վերնագրի նույն երանգում:

Հորինվածքային առումով, ուղղահայաց տեղավորված ծառն ավարտվում է կիսաշրջանաձև շարժամար: Ռիթմը շարունակվում է նույնպես կամարաձև դասավորված վերնագրում, իսկ տեքստային այլ նշումները կատարված են ընդգծված

⁷⁷ Հովեյան Հ., Անժամանակություն, Երևան, 2015, 204 էջ:

⁷⁸ Հովեյան Հ., Անավարտ ցամաք, Երևան, 2017, 622 էջ:

⁷⁹ Խալաթյան Ս., Տիեզերքի խղիճում, Երևան, 2016, 180 էջ:

հորիզոնական և փոքր շրիֆտով:

Ի տարբերություն շապիկի գունագեղ և դեկորատիվ պատկերին, ֆորզացի գծային հորինվածքը խիստ լակոնիկ է, նկարված է մի գծով, նյութի մինիմալ օգտագործմամբ: Կոր, պլաստիկ, չկոտրվող մի գծով պատկերված են մայրը՝ գրկին սեղմած երեխայի հետ: Այստեղ մեկ անգամ ևս զարմանում ենք Բաղդասարյանի գեղարվեստական հնարավորությունների վրա: Քաջ տիրապետելով գրաֆիկայի բոլոր տեխնիկաներին, օրգանապես զգալով գիրքը որպես միասնական մեխանիզմ, նա յուրաքանչյուր ձևավորման մեջ ներկայանում է յուրովի, նույնքան կատարյալ թե՛ օֆորտներում, թե՛ գծանկարում, թե՛ լինոփորագրության մեջ, թե՛ ընդհանրապես գրքի շարվածքին վերաբերող ցանկացած հարցում:

2004թ. հրատարակվեց Իլիչ Բեգլարյանի «Արմատը՝ դառը, պտուղը՝ քաղցր» գիրքը⁸⁰, որը հեղինակը անվանել է «Խրատ»: Գրքում հավաքված են հեղինակի կյանքի և աշխատանքային գործունեության ընթացքում ստացած տպավորությունները, կյանքի փորձից քաղած իր մտորումներն ու խոհերը:

Գիրքը բաղկացած է երկու մասից՝ առաջին մասում զետեղված են հիշողություններ, վավերագրական փաստագրական նյութեր, լուսանկարներ, նկարագրված են հեղինակի հանդիպումները Սերո Խանզադյանի, Ավետիք Իսահակյանի, Շիրազի, Արամայիս Սահակյանի և «Ոգնում» աշխատելու տարիների մասին: Երկրորդ հատվածում տեղավորված են Բեգլարյանի բանաստեղծությունները:

Առաջին հայացքից թվում է, թե գիրքն ունի անկանոն կառուցվածք, տրամաբանական անհամատեղելիություն և մտածում ես, որ կարելի էր այն հրատարակել երկու առանձին բլոկներով: Սակայն, հետևելով նկարչի աշխատանքին, պարզ է դառնում, թե որքան այն օրգանապես մտածված է:

Գիրքն էջակալված է միևնույն կերպ՝ վերին մասում ոճավորված բուսական օրնամենտի մեջ տեղադրված է էջի թիվը:

⁸⁰ Բեգլարյան Ի., Արմատը՝ դառը, պտուղը՝ քաղցր /Խրատ/, Երևան, 2004, 224 էջ:

Առաջին հատվածում ներկայացված նյութերը դասավորված են մտածված՝ լուսանկարների կողքին աֆիշներ են, շնորհակալագրեր, թերթային հոդվածների կողքին՝ մշակույթի գործիչների հայտնած կարծիքներ: Այս դասավորվածությունը չի ծանրաբեռնում գրքի էջերը, հակառակը՝ այն դարձնում է դինամիկ, ուսումնասիրման համար՝ հետաքրքիր:

Հեղինակի գործունեությանը ծանոթանալուց հետո ընթերցողն արդեն ամբողջովին պատրաստ է ընկալելու նրա պոեզիան և խոհերը: Նման մոտեցումը լիարժեք է դարձնում հեղինակի մասին տպավորությունը, հասանելի և ընկալելի՝ ընթերցողի համար: Ա.Բաղդասարյանի ձևավորման այս նորովի մոտեցումը դինամիկ և դյուրին է դարձնում գիրքը, չի ծանձրացնում ընթերցողին:

2009 թ. Ա.Բաղդասարյանի ձևավորմամբ լույս է տեսնում «Ակնթարթ» ճապոնական հոբունների ժողովածուն⁸¹: Ժողովածուն հրատարակվեց «Ռուսա» անվան տակ, որը Ա.Բաղդասարյանի կեղծանունն էր: Տրամաբանական է, որ նման ստեղծագործական վարպետության տեր արվեստագետը կարող է լինել բազմակողմանի գրաֆիկական մտածողությամբ նկարիչ:

Այս գրքում հավաքված են թե՛ թարգմանություններ, թե՛ սեփական մտքեր: Գրքում տեղ են գտել օֆորտի եղանակով, լինոփորագրությամբ և ջրաներկով արված 16 էջային պատկերներ:

Հարազատ մնալով ճապոնական գեղագիտությանը, ձևավորումները կրում են բուսական և կենդանական տարրեր: Թռչունները պատկերված են միաժամանակ թռիչքի և դադարի մեջ, ասես ոչ թե ճախրում են, այլ ազատ դանդաղ ճեմում են երկնքում: Պատկերներից 10-ում նկարված է գիշեր, լուկալ սևը պատռելով, կենտրոնում, նուրբ և մանրամասն բծերով ուրվագծված տեղավորվում է բուն նկարը: Այն պատկերված է ընդգծված լույսի մեջ. այս կոնտրաստ համադրման մեջ տպավորություն է ստեղծվում, թե նկարիչն օգտագործում է լուսավորման միաժամանակյա մի քանի

⁸¹ Ռուսա, Ակնթարթ, Երևան, 2009, 158 էջ:

դիտակետ: Պատկերն ասես ինքն է լույս տալիս:

Նկարիչն աշխատում է պլաստիկ գծով, մանր բծերով, մերթ ներկելով, ծածկելով հարթությունը, մերթ թողնելով մեծ դատարկ հատվածներ: Այս կերպ են պատկերված թիթեռը, ճպուռը, շուշանները: Ինչպես ճապոնացին կարող է գտնել գեղեցիկը ամենասովորական բանում, նույնպես և նկարիչը հասարակ ճյուղը, խոտը դարձնում է արվեստի գործ:

Ակնհայտ է ճապոնական գեղագիտության, մասնավորապես գունավոր գրավյուրայի վարպետներ Սուզուկի Հառունոբուի, Իզոդա Կորուսայի, Իշիկավա Տորունոբուի ազդեցությունը: Նկարիչ Ա.Բաղդասարյանը կարողանում է «ժամանակավոր»-ում գտնել անժամանակությունը, հավերժականում՝ ակնթարթայինը:

Հետաքրքիր է գիշերային նավարկություն պատկերող տեսարանը /էջ 91/: Թավ մուգ սև ֆոնին թեթև նշմարվում է նավակը, ետին պլանում պատկերված են սարերը, իսկ աջ կողմում՝ ամպերի միջից երևացող լուսինը: Մթության մեջ սպիտակ գունային երեք բիծ կա՝ լուսինը երկնքում, լուսնի անդրադարձը ջրում և նավավարի գլխարկը: Այստեղ լույսը թեև խիտ է, բայց միատարր չէ՝ այն ուրվագծերում կոտրտվում է: Դրա հետևանքով ստեղծվում է թրթռացող շարժում, և ստեղծվում է տպավորություն է, թե լուսնի այդ դանդաղ հոսող լույսի տակ հոսում է նաև նավակը:

Ջրաներկով պատկերված էջերը ծառերի և թփերի պատկերներ են՝ ծաղկած սակուրան, մասրենին, ալոճը: Ընդ որում բոլոր նկարների համար ընտրված է միևնույն դիտակետը՝ ներքևից վերև: Հորինվածքը տեղավորված է էջի աջ անկյունում: Եթե նախորդ օրինակներում նկարչին հետաքրքրում էր լույսի և ստվերի խնդիրը, ապա այստեղ՝ պլաստիկ, չկոտրվող գծի և ուրվագծի ներդաշնակությունը:

2011 թ. լույս է տեսնում Ռուբինա Նազարյանի «Սողոմոն իմաստունի առակները»⁸² գիրքը: Այստեղ ներկայացված է Աստվածաշնչի մի փոքր հատվածը: Յուրաքանչյուր բաժնում, թեմային համապատասխան, տեղավորված են նաև հայտնի

⁸² **Նազարյան Ռ.**, Սողոմոն իմաստունի առակները, Երևան, 2011, 140 էջ:

հեղինակների հեքիաթներ և պատմվածքներ, ինչպես նաև ժողովրդական ասացվածքներ:

Գիրքը հետաքրքիր է մտածված և կազմակերպված: Բոլոր առարկաները ներկայացված են բաց վարդագույն ֆոնի վրա՝ եզրագծված շրջանակի մեջ:

Ավետարանական տեսարանները նկարված են գունավոր դարչնագույն տուշով, ի դեպ՝ պահպանելով միջնադարյան պատկերագրական սկզբունքները: Յուրաքանչյուր բաժին սկսվում է ձեռագրերի անվանաթերթ հիշեցնող մուտքով, որտեղ պայմանական խորանների ներքո պատկերված է կոնկրետ առակասացը: Լուսանցքներում հանդիպում են մատյաններից ազդեցություն կրած զարդային և բուսական լուսանցազարդեր: Բոլոր ձևավորումները կատարված են դարչնագույն տուշով:

Գրքում թեմաները և բաժիններն առանձնացված են միայն ձևավորման շնորհիվ: Եթե աստվածաշնչային թեմաները նկարված են տուշով, առարկաները՝ գունավորած ֆոնի վրա, ապա կոնկրետ հեքիաթներն ու պատումները կատարված են լինոփորագրության եղանակով:

Գիրքն ունի շատ հարուստ ձևավորում՝ դրանք թե՛ էջային պատկերներ են, թե՛ լուսանցազարդեր, թե՛ զարդային շրջանակներ: Առանձին են ձևավորված շապիկն ու մուտքը:

Առաջին էջը կատարված է միջնադարյան անվանաթերթերի պես՝ վերին մասում զարդային խորան, ներքևում՝ իմաստունի դիմանկարը: Այստեղ նկարիչը տեղավորում է նաև գրքի վերնագիրը, որը լուծված է երեք տարբեր հաստության շրիֆտներով՝ բարակ, լցված տառերով և ուրվագծային դատարկ տառերով, որը ստեղծում է աստիճանական տրոհվող ռիթմ:

Նորովի և ինքնատիպ է գրքի շապիկը: Նկարիչն առաջին անգամ չի կենտրոնանում միայն դիմացի ճակատային էջի ձևավորման վրա: Նա կազմը բաժանում է երեք հատվածի՝ դիմացի, ետևի և եզրային: Ընդ որում, բոլոր երեքը լուծված և մտածված են տարբեր կերպ: Դիմացի հատվածը մտածված է

ուղղահայացների և հորիզոնականի համադրումով՝ վերնագրի մի հատվածը գրված է հորիզոնական, մյուսը՝ ուղղահայաց: Կենտրոնում, մուգ շագանակագույն ֆոնի վրա բաց օքրաներով և դարչնագույնով Սամսոնի պատմությունն է: Պատկերն էլ է տրոհված երկու մասի՝ մեկը մնում է ստվերային, մուգ շագանակագույն ֆոնի վրա, մյուսը՝ նախորդի շարունակական արտացոլանքն է արդեն բաց օքրաների վրա:

Նման տրոհում մեզ արդեն ծանոթ էր Բաղդասարյանի ավելի վաղ շրջանի՝ 90-ականների կեսերի մանկական գրքերի ձևավորումներից: Այստեղ նորություն է ետևի հատվածը մշակելը՝ սև ֆոնի վրա բաց օքրայով պատկերը, և եզրային մասի առանձնացնելը: Վերջինը ներկայացված է մոխրագույնով, ինչը հանգստացնում է դիմացի և ետնամասերի գունային ակտիվությունը:

Հայ ընթերցողի մանկապատանեկան գրադարանը հարստացավ 2012 թ. տպագրված Քենեթ Գրեհեմի «Քամին ուռիների մեջ» գրքով⁸³: Այս հեքիաթը Լյուիս Քերոլի «Ալիսը հրաշքների աշխարհում», Ռադյարդ Քիպլինգի «Պատմվածքներ հենց այնպես» հեքիաթների հետ մեկտեղ ամփոփում է Անգլիայի վիկտորյան շրջանի մանկական գրականությունը և դասվում աշխարհի մանկական գրականության գլուխգործոցների շարքին:

Գիրքը հրատարակվել է փափուկ կազմով: Ճակատային հատվածում պատկերված են սիրված հերոսները ցրտաշունչ ձմռան անտառում: Պատկերը բաժանված է երեք մասի՝ վերևում հեղինակի անունն է, ստորև՝ կանաչավուն շրջանակի մեջ՝ գրքի վերնագիրը, իսկ ներքևում՝ նույն ֆոնի շրջանակում արդեն բուն պատկերը: Եթե տառերը զետեղված են ոճավորված «ռոկայլի» մեջ, ապա պատկերն առանձնացված է զուտ գույնով: Շապիկի ետնամասում համառոտ տեղեկույթ է հեղինակ Գրեհեմի մասին:

Գրքում անփոփոխ է մնում էջադրումը, որն արված է ներքևում, դարձյալ ոճավորված «ռոկայլի» մեջ են նաև գլուխների անվանաթերթերը և գլխատառերը:

⁸³ **Գրեհեմ Ք.**, Քամին ուռիների մեջ, Երևան, 2012, 280 էջ:

Բոլոր ձևավորումներն արված են էջային, օֆորտներ են՝ տեղ-տեղ ակվատինտայի օգտագործմամբ: Այստեղ մեզ ծանոթ Պարոն Դողոշն է, Խլուրդը, Ջրամուկը և Գորշուկը՝ իրենց զարմանալի արկածներով, ընկերասիրությամբ և բարությամբ:

Ուշագրավ է Ա.Բաղդասարյանի աշխատանքների «Գրաֆիկա» կատալոգը⁸⁴, որտեղ հավաքված են նկարչի տարբեր տարիներին կատարված գրքային ձևավորումները և հաստոցային գրաֆիկական աշխատանքները: Առանձին ուշադրություն է դարձված նկարչի ստեղծած վայելչագրական հորինվածքներին և տեքստային շարվածքային տառատեսակների ընտանիքին: Կատալոգի նախաբանը կազմել է ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր Վիգեն Ղազարյանը:

Նազարյանների ընտանիքի կողմից հայ դպրոցականներին նվեր եղավ 2016 թ. լույս տեսած «Հիսուս Քրիստոսի Ավետարանը դպրոցականների համար» գիրքը⁸⁵:

Գրքի կապույտ կազմի ֆոնին մանրանկարչական զարդային ձևավորումներով կազմված շրջանակի մեջ պատկերված է Թորոս Ռոսլինի «Քրիստոս-Ամենակալ» պատկերագրական տիպը: Կազմի հակառակ մասում, նույն կապույտ ֆոնի վրա, արդեն ուրվագծային ոսկեգօծ ներկով պատկերված է ռոսլինյան մեկ այլ ձեռագրի՝ «Էջը առ դժոխք» տեսարանը:

Ողջ գրքի տեքստային մասը երիզում է բաց մոխրագույն շրջանակը, որում դարչնագույն ներկով նկարված է երկրաչափական և բուսական օրնամենտը: Առանձին նախշեր, բաղկացուցիչ տարրեր վերցված են միջնադարյան կիլիկյան տարբեր ձեռագրերից:

Հարկ է նշել, որ նկարիչը մեծ ուշադրությամբ է մոտեցել ձևավորմանը՝ նկատելի է, թե որքան շատ ձեռագրեր է նա ուսումնասիրել, անցկացրել սեփական պրիզմայով:

Գիրքը կազմված է միջնադարյան Ավետարաններին բնորոշ կարգով՝

⁸⁴ **Բաղդասարյան Ա.**, Գրաֆիկա, կատալոգ, Երևան, 2010, 24 էջ:

⁸⁵ Հիսուս Քրիստոսի Ավետարանը դպրոցականների համար, (կազմող՝ Ռուբինա Նազարյան), Երևան, 2016, 176 էջ:

յուրաքանչյուր նոր գլուխը սկսվում է անվանաթերթով, նոր պատմության մեջ առանձնացված է գլխատառը: Գլխատառերը չեն կրկնվում, կատարված են թռչնակերպ, բուսական, կենդանակերպ և մարդակերպ:

Գրքում կա 56 պատկեր, որոնցից 28-ը էջային են, 20-ը՝ 2/3 , իսկ 8-ը՝ 1/3 չափերի: Տեղ են գտել ողջ 12 Տերունական տոների պատկերները՝ Ավետումից մինչև Այլակերպություն: Այս Տերունական շարքը պատկերված է միջնադարյան պատկերագրությամբ, խիստ կանոնիկ:

Իսկ «Քրիստոսը օրհնում է մանուկներին» /էջ 110/, «Անառակ որդու վերադարձը» /էջ 100/ թեմաները պատկերված են ավելի ազատ, ակնհայտ է տարբեր դարաշրջանների նկարիչների՝ մասնավորապես Կրանախի, Ռեմբրանդտի, ստեղծագործությունների ազդեցությունը:

Վայելչագրության և գրաֆիկայի սինթեզի կատարյալ օրինակ կարելի է համարել «Հայր մեր» աղոթքը /էջ 52/, որտեղ տառերը դասավորված են անկանոն՝ աճող և նվազող բուրգի տեսքով /որն ասես պայմանական Գողգոթայի պատկերն է/, կարմիր գույնով և չափերի մեծությամբ առանձնացված են գլխատառերը:

Հորինվածքի վերին աջ մասում նուրբ գծով պատկերված է Աստծո Աջը՝ ուղղված դեպի աղոթքը: Ձախ կողմում Աղոթողի պատկերագրական տիպին հարող կերպարն է, որի ֆիգուրն ասես վեր է հառնում զարդային լուսանցազարդից: Ստեղծվում է եռամաս հորինվածք՝ Աստծո Աջ, Աղոթող, տեքստ, խորհրդանշելով Երրորդությունը:

Բաղդասարյանի ձևավորումներն աչքի են ընկնում գծի հմուտ օգտագործմամբ և ակտիվ դինամիկայով: Միևնույն ժամանակ՝ յուրաքանչյուր ձևավորման մեջ նկարիչը փորձում է գտնել տվյալ հեղինակի համար բնորոշ ոճը՝ շեշտելով նաև ազգային և ժամանակային տարրերը:

Մեծ աշխատանք է կատարել Ա.Բաղդասարյանը նաև գրքի տառատեսակների ոճավորման գործում: Իր ուսումնասիրություններում նա առանձնացրեց անվանատառերի, տեքստային տառերի, մանկական գրքին համապատասխանող

շրիֆտերի տառատեսակների բոլոր հնարավոր տարբերակները:

Ա.Բաղդասարյանը ճանաչում էր և գիտեր գրքի ձևավորման բոլոր գաղտնիքները, դա է պատճառը, որ նա կարող է իրեն թույլ տալ նույն վարպետությամբ ձևավորել թե՛ մանկական գրականություն, թե՛ դասական գրողների երկեր, թե՛ պարբերական ամսագրեր և թե՛ արվեստի ալբոմներ: Վերջիններից են Մարտին Միքայելյանի «Վարդգես Սուրենյանց» ալբոմի⁸⁶, Արարատ Աղասյանի, Մուրադ Հասրաթյանի, Հրավարդ Հակոբյանի և Վիգեն Ղազարյանի հեղինակած «Հայ արվեստի պատմություն»⁸⁷ կոլեկտիվ մենագրության (ՀՀ պետական մրցանակ՝ 2009) ձևավորումները:

Նկարչի պրակտիկ գիտելիքների և ողջ աշխատանքային փորձի հանրագումարն ամփոփված է «Ինչպես է ստեղծվում գիրքը» աշխատության մեջ, որտեղ ուսումնասիրված է գրքային գրաֆիկան, նրա տեսակները, առանձնահատկություններն ու տեխնիկական հիմնախնդիրները⁸⁸: Հայ արվեստում գրքի ստեղծման, կառուցվածքի, տեխնիկական և ոճական առանձնահատկություններին նվիրված մենագրության մեջ Ա.Բաղդասարյանն անդրադարձել է ոչ միայն գրքի, որպես կուռ միասնական համակարգի ստեղծման պատմությանը, այլև տարբեր ժողովուրդների մոտ հաստատված գեղագիտական և կոնստրուկտիվ կառուցողական նորմերին:

⁸⁶ Միքայելյան Մ., Վարդգես Սուրենյանց, ալբոմ, Երևան, 2002, 348 էջ:

⁸⁷ Աղասյան Ա., Հակոբյան Հ., Հասրաթյան Մ., Ղազարյան Վ., Հայ արվեստի պատմություն, Երևան, 2009, 574 էջ:

⁸⁸ Բաղդասարյան Ա., Ինչպես է ստեղծվում գիրքը, Երևան, 2010, 208 էջ:

ԳԼՈՒԽ ԶՈՐՐՈՐԴ

ՌՈՒԲԵՆ ՄԱՆՈՒԿՅԱՆԻ ԵՎ ՎԱՀԵ ԳԱՍՊԱՐՅԱՆԻ ԳՐՔԱՅԻՆ ԳՐԱՖԻԿԱՆ

4.1. Ռուբեն Մանուկյանի գրքային գրաֆիկան

Գրքի ձևավորման դարավոր ավանդները ոճավորելով ժամանակակից արվեստի նոր պահանջներին համապատասխան՝ **Ռուբեն Մանուկյանը** ստեղծում է հայ ազգային ու նոր գրքարվեստի պատկերազարդման մի ամբողջ համակարգ:

Չափազանց դժվար է խոսքի արվեստը կերպավորել նկարչական արտահայտչամիջոցներով, ենթարկվելով գրական տեքստի պահանջներին՝ մնալ անկախ ստեղծագործող, բայց միևնույն ժամանակ գրական նյութը զգալով, ստեղծել հենց տվյալ գրքի նկարային պատումը:

Ռուբեն Մանուկյանը ծնվել է 1940թ. Երևանում, սովորել է Փանոս Թերլեմեզյանի անվան գեղարվեստի ուսումնարանում, այնուհետև՝ Երևանի Գեղարվեստաթատերական ինստիտուտում: 1962-1980թթ. Մանուկյանը «Ավանգարդ» թերթի գլխավոր նկարիչն էր: Նույն տարիներին կայացան նրա առաջին անհատական ցուցահանդեսները՝ Բեյրութում և Քյոլնում:

Վերջին տասնամյակներում Ռ.Մանուկյանը բնակվում է ԱՄՆ-ում: Նրա մանկական գրքի ձևավորումներն արժանացել են բազմաթիվ մրցանակների, որոնցից է 1998թ. Լոս Անջելեսի Art-Expo International-ի վկայականը:

Լինելով գեղանկարիչ, Մանուկյանը հեղինակ է բազմաթիվ գրքային ձևավորումների, որոնցում նախապատվությունը տրվում է մանկական գրքին: Քանի որ նկարիչը խառնվածքով լավատես է, աշխարհընկալումը՝ գունագեղ, ուստի մանկական գիրքը դառնում է այն ոլորտը, որը նրան հնարավորություն է տալիս կերտելու և վերաշարադրելու բարոյամբ, գունային բազմազանությամբ և հեքիաթային զգայականությամբ լի սեփական ներաշխարհը:

Գրքի ձևավորման ասպարեզում հեղինակը նախընտրում է մանկական գրականությունը: Այստեղ թե՛ հայ հեղինակների երկերն են, թե՛ տարբեր ժողովուրդների հեքիաթները: Նրա ձևավորված գրքերն ունեցել են բազմաթիվ թարգմանություններ և հրատարակվել են տարբեր լեզուներով:

Մեծ հետաքրքրություն է առաջացնում Այբբենարանը, որը երկար տարիներ

համարվում է սփյուռքի մանուկների կարևոր «ընկերը»: Վառ գունագեղ մշակումներով նկարիչը հասնում է դիպուկ արտահայտականության՝ չճանրաբեռնելով հարթությունը երկրորդական կողմնակի տարրերով: Յուրաքանչյուր տառի համար ընտրված են տիպական կերպարային լուծումներ՝ դրանք մարդկային, կենդանական, բուսական կերպարներ են:

Նրա աշխատանքներում ակնհայտորեն միահյուսվում են գունագեղ ներկապանակն ու լավատեսությունը, գեղագիտական մաքրությունն ու երևակայությունը: Նրա ոճը հիշեցնում է դեկորատիվ անառարկայական արվեստ, սակայն չի հարում և ոչ մի կոնկրետ գեղարվեստական ոճին: Դրա փոխարեն նկարիչը կենտրոնանում է մի ուրույն մթնոլորտի ստեղծման վրա, որն ազատ է, կայտառ և հանկարծ, անսպասելիորեն լուրջ: Նկարչի լավատեսական մոտեցումը և գեղանկարչին բնորոշ աշխարհայացքը նկատվում է քրոմատիկ գունաշարի և մասնագիտական գրագետ դրսևորումների մեջ, որոնք հաճախ ծնում են նրբագեղ և մասամբ էկլեկտիկ մտահղացումներ:

Նա ստեղծում է անհայտ ժամանակներից եկած աշխարհներ, որոնք կյանք են առնում՝ դիտողին տեղափոխելով էկզոտիկ էակներով և կերպարներով լի հեքիաթային ոլորտներ: Եվ այդ էակները ստանում են բոլորիս ծանոթ դիմագծեր և վարքագծեր՝ Գրիմ եղբայրների հերոսներն օժտվում են հայ մարդու դիմագծերով, ֆրանսիական հեքիաթում նկարագրվող բնությունը ստանում է Արարատի կամ հայկական արևի դիմագիծ, եվրոպական հեքիաթների հերոսները վերակերպավորվում են հայկական հանդերձանքների:

Նկարչին վայել նուրբ աշխարհընկալումով Ռ.Մանուկյանին հաջողվում է գտնել տիպականը և բնորոշը: Նրա նկարչաոճն այնքան ուրույն է, որ դառնում է միանգամայն ճանաչելի՝ հյութեղ, կերտող գույն, և պլաստիկ, հստակ և միևնույն ժամանակ թրթռուն գիծ:

1979թ. Ռ.Մանուկյանը ձևավորեց Հովհաննես Թումանյանի «Շունն ու կատուն»⁸⁹, որտեղ հարազատ մնալով արդեն ավանդական դարձած հայ նկարիչների ստեղծած մանկական գրքի ձևավորման սկզբունքներին, առաջարկում է նոր թարմ մոտեցում:

⁸⁹ **Թումանյան Հովհ.**, Շունն ու կատուն, Երևան, 1979, 16 էջ:

Ողջ գիրքը լուծված է վառ, մեծադիր մշակումներով: Շապիկին պատկերված է ջան՝ կերպարային և համոզիչ ֆիգուրը: Ոճավորված բնապատկերի ֆոնին շունը քայլում է իր ձեռնափայտով դեպի իր անլուծելի խնդիրները: Վերնագրի տառատեսակն ընտրված է հաստատուն, հնչեղ և կազմում է միասնական կուռ հորինվածք: Մշակումը հարթային է՝ կատարված պարզ վառ լոկալ գույներով: Տեքստի և նկարի համադրումով նկարիչը ստեղծում է երկպլան դասավորվածություն՝ պատկերը տեղավորված է երկրորդ պլանում, իսկ վերնագրի տեքստային հատվածն ընդգծված բերված է առաջ:

Եթե կազմի վրա ներկայացված է գլխավոր հերոսներից շան կերպարը, ապա ֆորզացի վրա մյուս գործող կերպարն է՝ կատուն: Տրամաբանորեն կապելով երկու կերպարներին, նկարիչը շեշտում է նաև նրանց տարբերությունը՝ առաջին իսկ էջից չձանրաբեռնելով և չներկայացնելով երկուսին, նկարիչը նախընտրում է շարունակաբար «ձանոթացնել» ընթերցողին հերոսների հետ: Թե՛ արտաքին կերտվածքում, թե՛ հագուստների մշակման մեջ, թե՛ ներքին հոգեվիճակների նկարագրման մեջ հեղինակն աշխատում է կոնտրաստների վրա: Շունը բարի, միամիտ, համբերատար և աշխատասեր է, իսկ կատուն՝ խորամանկ, գլուխ գովան, խաբեբա: Այս տարբերությունն առավել ցայտուն է վերջին էջում /էջ 14/, որտեղ շունը փայտով հետապնդում է կատվին: Ողջ կոմպոզիցիան բաժանված է 2 հատվածի՝ ձախից շունն է, իսկ աջ կողմում՝ կատուն: Կենտրոնում պատկերված է ծառ, որն իր հերթին կիսված է երկու հատվածի՝ ձախ կողմում ցերեկ է, իսկ աջում՝ գիշեր: Այս պարզ լուծումը շատ դիպուկ բնութագրում է տեքստը.

«Էն օրվանից մինչև օրս էլ
Շունն էս բանը չի մոռացել
Իր մըտքումը դեռ պահում է
Որտեղ կատվին պատահում է
Վեր է թռչում, վրա վազում,
Իրեն մորթին ետ է ուզում»:

Նկարիչը չի ընկնում «շատախոսության» հետևից, այլ մի պատկերում փոփոխում ցերեկը գիշերվա հետ, շան ձմեռային հանդերձանքը՝ կատվի ամառային հագուստների հետ: Հարազատ մնալով փոքրիկների աշխարհընկալման

առանձնահատկություններին, նկարիչը ստեղծում է պարզ, համոզիչ, հստակ պատկերներ, որոնք ձևավորում են ընթերցողի ընկալումը նկարագրված պատմության վերաբերյալ:

Միաժամանակ Ռ.Մանուկյանը ձևավորում է Ալեքսեյ Տոլստոյի «Ոսկե բանալին կամ Բուրատինոյի արկածները» գիրքը⁹⁰: Պատկերազարդումներն արված են էջային և 3/4: Ի տարբերություն «Շունն ու կատվին»՝ այստեղ պատկերներն ավելի պատմողական են, շատ են և՛ պերսոնաժները, և՛ երկրորդական լրացուցիչ տարրերը՝ բնապատկեր, ինտերիեր: Նկարներն ավելի գեղանկարչական են՝ լի գունային անցումներով:

Առանձին էջային պատկերներ են արված սյուժետային կարևոր գրեթե բոլոր հանգույցների համար՝ Բուրատինոյի ծնունդը, դպրոց հաճախելը, Մավլինայի և Արտեմոնի հետ ծանոթությունը, Կառաբաս-Բառաբասի զայրույթը թատրոնում, Բազիլիոյի և Ալիսայի հետ հանդիպումը... Հետաքրքիր է լուծված Բուրատինոյին կամրջից նետելու տեսարանը: Գիշերային մութ ֆոնի վրա, որը լուծված է կապույտների և արծաթագույների օգնությամբ, վառ դեղիններով բոցկլտում են ալիքները, երկնքի լուսատուները և կամուրջը: Գիշերվա մշուշում ամբողջն է դառնում գորշ և անգույն՝ մթի մեջ տարալուծվում են միջավայրը և բացասական հերոսները: Միայն Բուրատինոն է նկարված նույն վառ հանդերձանքով՝ կարմիր վարտիքով և գլխարկով, անգամ նրա հուզիչ կարմիր այտերն են այստեղ շեշտված: Ընթերցողի համար արդեն իսկ ճանաչելի դարձած կերպարն այս դրամատիկ իրավիճակում մնում է պոզիտիվ՝ չտարալուծվելով արտաքին բացասական մթնոլորտում:

Եթե 1980-ականների ձևավորումներում նկարիչը նախընտրում է էջային պատկերներ և մեծադիր լայն դեկորատիվ մշակումներ, ապա 1990-ականներից սկսած նրա ձևավորումներում ավելանում է նաև երկրորդական տարրերին ուշադրություն դարձնելու, դեկորատիվից դեպի գունագեղ հորինվածքներին ձգտելու միտումը:

2014թ. լույս է տեսնում Հովհաննես Թումանյանի «Հեքիաթները» անգլերեն լեզվով⁹¹: Այստեղ նկարիչն աշխատում է հիմնականում բացվածքներով՝ հաճախ տեքստը համադրելով պատկերների հետ: Ընդ որում, պատկերը միշտ մնում է դոմինանտ, ասես ներգրավելով, ընդգրկելով տեքստը: Նկարիչը կենտրոնանում է

⁹⁰ **Տոլստոյ Ա.**, Ոսկե բանալին կամ Բուրատինոյի արկածները, Երևան, 1978, 48 էջ:

⁹¹ **Tumanyan H.** Fairy tales, Yerevan, 2014, 124 p.

բնապատկերի, ճարտարապետական լուծումների վրա: Կերպարային առումով նա հարազատ է մնում իր նկարչական տեսակետին՝ հակադրությունները շեշտելու օգնությամբ վեր է հանում տիպարի անհատականությունը: Դա կարող է լինել սեփական անվճռականությունն ու թուլությունը /«Անխելք մարդը»/, խելքն ու տկարությունը /«Տերն ու ծառան»/, գյուղական հարուստ կոլորիտն ու կենդանական աշխարհը /«Պոչատ աղվեսը»/:

ԱՄՆ-ում ստեղծած լավագույն ձևավորումներից կարելի է համարել «Մանկական հանրագիտարանը» և «Այբբենարանը», որն ունեցավ 4 հրատարակություն:

Հանրագիտարանում նկարները կատարված են կոմիքսների սկզբունքով՝ փոքր, երբ նախապատվությունը տրված է տեքստին: Առանձին պատկերները խասուն են, և նկարիչը միտումնավոր ամփոփ պատկերում արտացոլում է միայն տիպականը:

Այբբենարանում պատկերները տարբեր են, հանդիպում ենք թե՛ առանձին առարկայի կամ կերպարի, թե՛ պատմողական մի գործողության, թե՛ ամբողջական էջային բացվածքի՝ մանրամասնած գործողությամբ և ճանաչելի կերպարների առկայությամբ: Ցանկացած դեպքում ընդհանրացման կամ գունային լուծման տարբերակում, կերպարի բնութագրի կերտման ժամանակ Ռ.Մանուկյանի վրձինը մնում է իրեն իսկ հարազատ՝ վառ գունային գեղանկարչական մտածելակերպը նա մեկտեղում է հեքիաթային միջավայրի ու աշխարհընկալման հետ:

Ռ.Մանուկյանի մանկական ձևավորումներն աչքի են ընկնում երեխայի ներաշխարհին բնորոշ դիպուկ զգացողությամբ, քնարական և նուրբ մշակումներով: Նրանք դառնում են սեփական հոգով անցկացված, զգացած և վերապրած պատկերներ:

Ներքին ձևավորումները հիմնականում էջային են և ներկայացնում են սյուժետային դրվագներ, որոնցում կարևոր տեղ է զբաղեցնում միջավայրը՝ բնապատկեր, ինտերիեր: Գլխավոր կերպարները զբաղեցնում են պատկերի գրեթե ողջ բարձրությունը: Նկարիչը մեծ ուշադրություն է դարձնում հագուստին՝ ներմուծելով հայկական ազգային տարազային տարրեր: Պատկերները լուծված են առանց լուսուստվերային անցումների, խոշոր ծավալներով, սակայն ընդգծելով տվյալ երկին

բնորոշ մանրամասները:

Հիմնականում, կարծես դիտավորյալ խախտվում են հեռանկարի կանոնները, որի արդյունքում նկարիչը հնարավորություն է ընձեռում կենտրոնանալու այն պահի կամ դետալի վրա, որը նկարչի կարծիքով կարևոր է:

Ռ.Մանուկյանի գրքային գրաֆիկան մտածված է գրագետ, կատարված է վարպետորեն, անքակտելիորեն կապված է գրական ստեղծագործության բովանդակության հետ, այն մեծապես օգնում է գրողի ստեղծած երևակայական աշխարհի մատուցմանն ու ընթերցողի կողմից գրական մտքի և կերպարների ընկալմանը: Նկարիչը գիրքն ամբողջովին ողողում է նկարներով, որոնք զարմացնում են նկարչի անձայրածիր երևակայությամբ: Նա նոր միջոցներով հասնում է պատկերի զարդարուն լինելուն, որով կոմպոզիցիաները ստանում են կրկնակի հմայք: Նրա խնդիրը միայն խոսքը պատկերային դարձնելը չէ, նա հաղորդում է այն տեսարանները, տրամադրություններն ու զգացմունքները, որոնք գրողը չի նկարագրել խոսքերով, լուսաբանում է ստեղծագործության ոգին նոր ոճական միջոցներով:

Նկարիչը տարածությունը կազմակերպում է բազմակողմանի՝ երբեմն գրեթե դասական հեռանկարչության կանոններով կամ երկտարածական կոմպոզիցիոն սկզբունքներով: Պարզեցված ձևերով, լարված, պայծառ գույներով, պարզ ու նուրբ հումորի երանգավորմամբ գրքերը դառնում են հեքիաթային:

Նրա մոտեցումը ունի խորը ազգային արմատներ: Դրա հետ մեկտեղ ոճը ընդհանրական է, նա աշխատում է մեծ ամփոփումներով՝ մեծադիր և պլակատային: Հեղինակը հետևում է գրքի դասական կազմակերպման եղանակին՝ կենտրոնանալով գծի արտահայտչականության վրա: Նրա սևեռումները կանգ են առնում գրքի առանձին բաղադրիչներին՝ ֆորզաց, բացվածք, գլխատառ և ստեղծում միասնական մի գիծ, որը կերտում է գիրքը, որպես կուռ միատարր հորինվածք:

Ռ.Մանուկյանի մոտեցման հիմքում վառ լոկալ գույներն են և անհմացիոն շարժական պատկերի հնարավորությունները: Նրա արվեստում ազգայինը միաձուլվում է ընդհանուր մանկական գրքի ստեղծման սկզբունքների հետ, որի արդյունքում նրա ձևավորած գրքերը նույնքան խոսուն են բազմազգ կարդացողի համար:

Ձևավորումները ներկայանում են որպես գույնի տոնական հրավառություն՝

դիտողի մոտ ստեղծելով ուրույն հոգեվիճակ և տրամադրություն, երբ իրականը դառնում է հեքիաթային և կախարդական: Եվ այս նոր իրականության մեջ տիրում են անսահման սերն ու բարությունը:

Գույնը հատուկ դեր է կատարում նկարչի արվեստում՝ հավաքելով իր շուրջ զգացմունքային մի աշխարհ, ուր տարվում ես երփնագրի և լույսի շքեղ տոնական բազմազանությամբ: Այն արվեստագետին բնորոշ սուր տեսողությամբ դիտված և դիպուկ գտնված է: Իսկ պլաստիկ և շատ արտիստիկ գիծը ստեղծում է շարժում, ռիթմ՝ ենթարկելով և իր ետևից տանելով դիտողին: Չկա ոչ մի ավելորդ կամ անզգույշ գիծ և վրձնահետք: Այդպես լինում է, երբ տաղանդն ու ներշնչանքն օրգանապես միասին են բխում:

4.2. Վահե Գասպարյանի գրքարվեստը

Նորագույն շրջանի երիտասարդ ստեղծագործողների թվին է պատկանում Վահե Գասպարյանը: Նա ծնվել է Երևանում, 1975թ. գերազանց ավարտելով Երևանի Գեղարվեստա-թատերական ինստիտուտի գրաֆիկայի բաժինը, նա գրեթե անմիջապես անցնում է աշխատանքի որպես գրքի ձևավորող: 2000-ական թվականներին, երբ հայ գրքարվեստի բնագավառում առաջարկվեցին նոր մոտեցումներ և հնարավորություններ, նպաստավոր պայմաններ ստեղծվեցին երիտասարդ ստեղծագործողների համար:

Առաջին լուրջ փորձ կարելի է համարել նրա դիպլոմային աշխատանքը՝ Ֆրանսուա Ռաբլեի «Գարգանտյուա և Պանտագրուել» վեպի ձևավորումները (1999): Ներկայացվել են 30x21 սմ չափերի թվով 12 առանձին էջային պատկերներ: Նրանցից 8-ը կատարված են խառը տեխնիկայով, իսկ 4-ը վիմափորագրություններ են: Այստեղ արդեն երևում է նկարչի ձևավորված մոտեցումը՝ մանրամասն մշակելով, շեշտել կարևորը, իսկ երկրորդականը ներկայացնել հպանցիկ, ակնարկային: Կերպարները լուծված են գրոտեսկային, հնչեղ, և համահունչ են գրական տեքստին:

Խառը տեխնիկայով կատարված էջերում /«Գարգանտյուայի արկածները», «Պանտագրուելը և նրա հայրը»/ նկարիչն օգտագործում է նաև գույնը: Առավել խիստ և հակադիր կերպարներ ստանալու նպատակով կապույտի բազմաթիվ երանգներով և ոսկեգույնով հեղինակը շեշտում է կերպարների ներքին հուզական, լարված վիճակը:

Դրա հետ մեկտեղ, որոշ իմաստով, գույնը դառնում է լուսաստվերային էֆեկտները ընդգծելու ևս մի միջոց:

Վիմափորագրությունները հիշեցնում են Գուստավ Դորեի նկարագարումները: Երկու դեպքում էլ առաջնային կարևորությունը տրվում է գծին: Գիծն է կերտում թե՛ հորինվածքը, թե՛ կերպարների խառնվածքը: Գիծը թրթռուն է, ռիթմիկ, կոնստրուկտիվ և կառուցողական: Սակայն, որքան էլ որ այն կոտրվի, թեքվի կամ ճկվի, միևնույնն է՝ մնում է շատ սահուն և պլաստիկ:

2010 թ. Վ.Գասպարյանը ձևավորեց Հովհ.Թումանյանի «Ա՛յ փոքրիկներ, ա՛յ սիրուններ» խորագրով բանաստեղծությունների ժողովածուն՝ նախադպրոցական և դպրոցական տարիքի երեխաների համար⁹²: Գիրքը լույս տեսավ Հովհ.Թումանյանի թանգարանի պատվերով՝ «Արևելք-Արևմուտք» մատենաշարի շրջանակում: Գրքի համար կատարվեցին կազմի և ներսի ձևավորումները:

Կազմը ներկայացված է բացվածքով, կենտրոնում ազատ տարածության մեջ տեղադրված է վերնագիրը, իսկ պատկերները դասավորված են էջի ստորին հատվածից դեպի վերև:

Նկարիչն առաջարկում է հետաքրքիր գրաֆիկական լուծում: Տարբեր աստիճանի գծային մշակվածության շնորհիվ ստեղծվում է իրար հաջորդող պլանային դասավորություն: Ներքևում «դատարկ» տարածության մեջ հայելային արտացոլումով վեր է բարձրանում մանր խիտ գծագրված բուսական զարդանախշը, որը պատկերված է շատ թեթև և թափանցիկ: Դրա վրա, արդեն մուգ շեշտված գծերով, տեղադրված են տեղ-տեղ նկարված ծաղկային էլեմենտներ և թիթեռներ: Ստեղծվում է պլանային 3 բաժանում, մեկը մյուսի վրա տեղադրված, դրանով իսկ շատ հարթ և մինիմալ պատկեր ունեցող էջը դառնում է ծավալային և ստանում հեռանկարային խորացում:

Վերին «դատարկ» հատվածում, բացվածքի աջ մասում պատկերված է հերոսը՝ ընթերցողը, որին գրքի էջերում սպասում են հետաքրքիր արկածներ: Ձախ հատվածում՝ ոճավորված ալիքներից երևում է Գիքորի կերպարը, որն, ասես, շարժվում է դեպի հերոս-ընթերցողը: Շապիկի նման ազատ ձևավորումը իր հիմքում կրում է խաղային տարր, որը գրավում է այդ տարիքային խմբի երեխային՝ ուղղորդելով նրան

⁹² **Թումանյան Հ.**, Ա՛յ փոքրիկներ, ա՛յ սիրուններ /բանաստեղծությունների ժողովածու նախադպրոցական և դպրոցական երեխաների համար/, Երևան, 2010, 22 էջ:

դեպի ընթերցանության գաղտնիքները:

Ներսի պատկերներն արված են նույնպես գծային, շատ սակավ նյութի օգտագործմամբ, ինչն ընկալման համար թեթև և մատչելի է դարձնում գրական տեքստը: Այստեղ չկան մեծ էջային հորինվածքներ, հիմնականում պատկերված են մեկական կերպարներ կամ կոնկրետ գործողություն:

Նույն 2010 թ. լույս տեսան Խնկո-Ապոր «Առակներ»-ը⁹³: Գրքի համար մշակվեց կազմը և ներսի նկարները: Դրանք թվով վեցն են՝ կատարված խառը տեխնիկայով, 20x21 չափերի: Առավել ուշագրավ է «Մկների ժողովի» նկարազարդումը, որտեղ ներկայացված է էջային պատկեր: Աջից ուղղահայաց դասավորությամբ, պատկերված է սյանը հենված կատուն՝ ինքնաբավ և գոռոզ մի կերպար: Հորինվածքի ծախ հատվածում մկների բազմությունն է, տրված տարբեր շարժումներով, ձեռքերին հնարավոր կտրող և ծակող զենքեր բռնած: Ետևի պլանում մառանի ինտերիերն է, փակ դռնով, պահարաններում շարված կահ-կարասիով: Ողջ էջը գունավորված է կարմիրով, որի տարատեսակ երանգների անցումներն առանձնացնում են նկարչի համար այս կամ այն կարևոր դրվագը՝ մուգ է պատկերված ստորին մասը, կատվի շապիկը, սյունը գնալով բացանում է, հասնում նարնջագույն երանգների: Այս հագեցած կրակոտ գունային ֆոնին պատկերված գծային մանրամասն մշակված հերոսների կերպարները դառնում են առավել արտահայտիչ: Իսկ երանգի ակտիվությունը նպաստում է հուզական լարվածության ընդգծմանը:

Եթե համեմատենք այս պատկերը նույն թեմայով արված Անդրանիկ Կիլիկյանի ձևավորումների հետ, ապա կնկատենք, որ Ա.Կիլիկյանն առաջարկում է մաքսիմալ մեղմ խաղային մոտեցում: Պատկերները գունագեղ են, կերպարներն օժտված են անհատականությամբ: Մանրամասնորեն մշակված են նրանց հագուստները, սանրվածքը. յուրաքանչյուր կերպար դառնում է անհատականություն, կոնկրետ խառնվածքի հավաքական երևույթ: Վ.Գասպարյանի մոտ միայն կատուն է հանդես գալիս վառ անհատականությամբ, իսկ մկները ներկայացված են որպես միասնական բանակ:

Ա.Կիլիկյանին հետաքրքրում էր յուրաքանչյուր էջի ներքին հուզական վիճակը,

⁹³ **Խնկո Ապեր**, Առակներ, Երևան, 2010, 34 էջ:

պատմողական մանրամասն վերարտադրումը: Ամեն մի հերոս, ամեն մի օգնական երկրորդական տարր դառնում էին կայացած ավարտուն ինքնուրույն կերպարներ: Այստեղից էլ՝ ամբողջ ձևավորումն ընկալվում էր որպես տոնական գունեղ մի հեքիաթ: Օգտագործելով տարատեսակ նոր անսպասելի նյութեր, Ա.Կիլիկյանը փորձում էր համատեղել գրաֆիկան և գեղանկարչությունը՝ գծին հաղորդել գունային հնչեղություն, իսկ գույնը ենթարկել գծի մտածված և հավասարակշռված արտահայտման:

Վ.Գասպարյանի մոտեցումն անհամեմատ պարզ է: Այստեղ թեև կարևորվում են առանձին հերոսները, առկա է գունային ներդաշնակ համադրումներ և ներքին լարվածություն, այդուհանդերձ ձևավորումը մնում է դասական գրքային գրաֆիկային առաջադրվող պահանջների շրջանակում՝ դառնալով զուտ տեքստի կերպարային դրսևորում:

Հետաքրքիր գրաֆիկական լուծում ենք տեսնում 2010 թ. «Անտարես» հրատարակչության լույս ընծայած Իվանտս Զիեդոնիսի «Գույն-Գույն հեքիաթներ»⁹⁴ գրքում: Գրքի համար մշակվել է կազմը և կատարվել են 7 առանձին էջային պատկերներ:

Կազմը ներկայացված է միասնական բացվածքի տեսքով: Շապիկի ճակատային մասում պատկերված է թելի մեծ կծիկ, որը տրոհված է 7 տարբեր գույների: Այդ բաժանումը կատարված է անկանոն ֆորմաների օգնությամբ: Յուրաքանչյուր ֆորմայի ներսում պատկերի մի դրվագ է: Քանի որ այս կծիկը գույնով շատ ակտիվ է, այն ողջ հորինվածքի համար դառնում է գունային և իմաստային դոմինանտ: Եվ նրա շուրջ հավաքվում են հորինվածքի մյուս բաղադրիչները՝ հեղինակի անունը և գրքի վերնագիրը: Հեղինակի անունը նշված է կարմիրով, փոքր տառաչափով էջի վերին մասում, իսկ վերնագիրը՝ արդեն նույն շրիֆտի տասնապատիկ մեծացումով, էջի ներքևում: Քանի որ յուրաքանչյուրս ծնունդով մանկությունից ենք, որպես գրքի ընկալման հուշող բանալի են վերևում նշված բառերը՝ «Մինչև հարյուր տարեկան երեխաների համար»:

Կազմի ձախ հատվածում պատկերված են 5 տարբեր գույնով կատարված փոքր կծիկներ, որոնք հիմնական մեծին միացված են ձգվող թելերով: Այս կերպ իրար են

⁹⁴ Զիեդոնիս Ի., Գույն-Գույն հեքիաթներ, Երևան, 2010, 62 էջ:

կապվում առաջին և վերջին էջերը՝ ստեղծելով գեղարվեստական միասնություն և իմաստային պատճառա-հետևանքային կապ:

Այս գրքի նկարագրողման վերաբերյալ կարելի է ասել, որ այն մանրամասն մտածված է, հաշվի են առնված գրքի բոլոր բաղկացուցիչ տարրերը՝ պատկերները, արխիտեկտոնիկան, շրիֆտը: Կազմի վրա ներկայացված ամփոփ պատկերները «բացվում են» գրքի ներսում՝ դառնալով 7 առանձին էջային նկարներ, որոնցից յուրաքանչյուրը լուծված է առանձին գույնի ֆոնի ներքո: Պատկերներն արված են խառը տեխնիկայով՝ գուաշ, տուշ, թանաք, մատիտ:

Դեղին ֆոնին պատկերված է ամառային շոգ օր: Բնապատկերը գծային է, դաշտերի և ձորակների կողքին քառակուսիներից կազմված տնակներն են: Երկնքում, արևի շողերի տակ թռչունների, թիթեռների և ծաղիկների շուրջպարն է: Պատկերում տիրում է ջերմության և բարության մթնոլորտը: Հեքիաթային միջավայրը հնարավորություն է տալիս երազելու, դուրս գալու ենթադրվող կարելի սահմաններից: Եվ հանկարծ նկատում ենք, որ պատկերի եզրագծերը հստակ չեն, ասես այդ դեղինն էլ է պատռված, տեղ-տեղ ճեղքված, և հնարավորություն է տալիս դուրս գալու գրաֆիկական էջի սահմաններից:

Հաջորդ պատկերը ներկայացված է բաց շագանակագույն ֆոնի վրա՝ նույնպես կտրտված ուրվագծով: Այստեղ անտառի ֆոնի վրա պատկերված են կենդանիներ: Եթե նախորդ պատկերում գծային ռիթմն ուղղահայաց էր, ապա այստեղ հորինվածքը կառուցված է շեղանկյունների օգնությամբ: Գերիշխող գծային լուծումը կլորացված կոր գծերն են /նախորդ դեպքում՝ երկրաչափական քառակուսիներն ու ուղղանկյունները/:

Էջերից ամենահետաքրքիրն իր հորինվածքային անսպասելի լուծումով և գունային ներդաշնակությամբ կարելի է համարել «Փիսիկի երազը»: Բաց կապտավուն ֆոնին ուրվագծային պատկերված է կատուն և այն ամենը, ինչը նա կերազեր՝ ձկներ ու մկներ: Դժվար է կռահել՝ գիշեր է պատկերված, թե՞ ցերեկ: Նկարում կան թե՛ արև, թե՛ լուսին, թե՛ ծիածան: Հասկանալի է դառնում, որ պատկերը ներկայացնում է երազկոտ տրամադրությամբ լի հեքիաթային իրավիճակ:

Ֆոնը տեղ-տեղ լրացվում է կարմիր, դեղին, կանաչ գծերով, որոնք ֆորման դարձնում են արտահայտիչ՝ այն առանձնացնելով միջավայրից: Պատկերները

եզրագծված են մուգ կապույտով, ինչի շնորհիվ դրանք ձեռք են բերում ծավալայնություն և դուրս են գալիս հարթությունից:

Դարչնագույն ֆոնով էջում պատկերված է աշնանային տեսարան՝ վարած և հնձած հողերով, հավաքած բերքով, որսի դուրս եկած անտառային թռչուններով և դաշտամկներով: Պլանային բաժանումը կառուցված է շեղանկյունների և հորիզոնականների համադրումով: Գյուղական համայնապատկերի մի մասը ներկայացված է առաջին, մյուս մասը՝ երկրորդ պլաններում: Յուրաքանչյուր հեռանկարային պլան ավարտվում է կորացված գծով և իջնում դեպի ներքև՝ ասես դիտակետում հաջորդաբար հայտնվում են տարբեր պլանային խորացումներ: Նման մոտեցումը հիշեցնում է դասական նկարիչներից Պիտեր Բրեյգել Ավագի «Տարվա եղանակները» շարքը, որտեղ նույնպես միևնույն գործողությունը կատարվում է միաժամանակ տարբեր պլաններում: Այս մոտեցումը կարելի է անվանել «տեսողական պատմվածք» /«визуальный рассказ»/, որի ժամանակ դիտողին տրվում է նկարի միջով «շրջելու» հնարավորություն: Այսպիսի շարժական կառուցվածքը ստեղծում է կազմակերպված ռիթմիկ փոփոխական վիճակ, պատկերը կենդանացնելու «անիմացիոն» հնարավորություն:

Միանգամայն այլ կերպ է մշակված մանուշակագույն ֆոնի պատկերը, որը ներկայացնում է աճաբարներով կրկեսի տեսարան: Այստեղ ֆոնը մոնոխրոմ չէ, այն լուծված է բազմաթիվ երանգային անցումներով, իսկ բուն պատկերը նկարված է նյարդային մանր գծապատկերով: Ֆիգուրների ուրվագծերը հստակ են, ամուր, իսկ մազերը և հագուստը ձևավորված են թրթռուն ռիթմով: Գիծը հիշեցնում է Գառզուի կառուցող, լարված և միաժամանակ ազատ գիծը:

Այս գրքույկի ձևավորումը միասնական մտածված աշխատանք է: Կազմի նկարի իմաստը հաջորդաբար բացվում և բացահայտվում է գրքի էջերում, իսկ վերջին էջում կրկին հավաքվում է՝ արդեն փոքր գույնզգույն կծիկների տեսքով: Դա ստեղծում է անավարտության, շարունակելիության պատրանք, որը բացատրվում է նաև կազմի վրայի տեքստով. «...Հեքիաթները շատ են ու երբեք չեն վերջանում»: Տպավորություն է, որ ընթերցողը հյուր էր եկել այս գրքի տիրույթ, որից հետո ընկալման վերջակետը չի դրվում: Նկարիչը ստեղծում է «հոսող տարածության» պատրանք, որով ընթերցողը

կապվում է գրքին՝ ստիպված լինելով կրկին վերադառնալ նրա էջերին:

Խուլիո Կորտասարի «Պատմվածքներ»-ում⁹⁵ Վահե Գասպարյանի մոտեցումը մնում է դասական գրքային ձևավորման շրջանակում: Շապիկը ներկայացված է խիստ լակոնիկ և զուսպ: Դարչնագույն ֆոնին մուգ շագանակագույնով ուրվագծված է պատկերը՝ ոճավորված ծաղկային հորինվածքը: Այն երիզում է հուշատախտակ հիշեցնող հարթությունը, որի վրա գրողի ստորագրությունն է: Վերնագիրը գրված է կտրտված տառատեսակով, որի ճեղքերից թափանցում է պատկերը: Ընդհանուր մոնոքրոմ գունային լուծումն ակտիվանում է կարմիրով ներկայացված հրատարակչության տարբերանշանի շնորհիվ:

Գրքի ձևավորման մեջ աչքի է ընկնում Ադամին ու Եվային ներկայացնող էջը: Աշխատանքը կատարված է խառը տեխնիկայով՝ ջրաներկ, տուշ:

Ֆիգուրները դասավորված են ավանդական Վերածննդից եկող հորինվածքով: Ակնհայտ է, որ Վ.Գասպարյանն ազդվել է Ռաֆայելի և Դյուրերի ստեղծած նույնանուն հորինվածքներից: Ինչ վերաբերվում է զուտ գրաֆիկական գծային մշակմանը, ապա այստեղ ակնհայտ է Գուստավ Դորեի ներգործությունը, որն արտահայտված է հստակ ուրվագծի և նյարդային եզրագծերի համադրությամբ:

Դասական ձևավորման հետաքրքիր օրինակ է Վալերի Բրյուսովի խմբագրությամբ ներկայացված 5-18-րդ դարերի հայկական պոեզիայի անթոլոգիան⁹⁶: Գրքի համար նկարիչը կատարել է կազմի ձևավորում: Այն ներկայացնում է սև ֆոնի վրա ոսկեգոծ պատկերներ: Այս զսպվածության մեջ որոշակի հմայք է դիտվում:

Հորինվածքը կառուցված է հորիզոնականների /տեքստային հատված/ և ուղղահայացների /պատկերներ/ զուգակցությամբ:

Մի հարթության վրա հավաքված են հայ մշակույթի տարբեր պատմական շրջանների խորհրդանիշներ: Ժայռապատկերներից եկող ոճավորված քարայծր նկարչի վրձնի տակ դառնում է նժույգ, որի վրա պատկերված է ուրարտական պատկերագրությամբ թագավորը: Նրա ձեռքի գավազանն ընկալվում է որպես միջնադարյան ծնծղա: Ֆիգուրատիվ հորինվածքի կողքին ներկայացված է շրջանաձև խորհրդանիշը, որում ճանաչելի են թե՛ ավանդական խաչքարային արվեստի, թե՛

⁹⁵ Կորտասար Խ., Պատմվածքներ, Երևան, 2010, 76 էջ:

⁹⁶ Армянская историческая проза и поэзия (5-18 вв.) /п/р В.Брюсова/, Ереван, 2010, 178 стр.

միջնադարյան փայտարվեստի տարրեր: Ընդ որում՝ կազմի վերջին էջում պատկերված թռչնակերպ խորհրդանիշը կարող է ընկալվել և՛ ժողովրդական արվեստին բնորոշ աղաման, և՛ ձեռագիր մատյանների խորանապատկեր:

Պատկերները դասավորված են ցաքուցրիվ, և առաջին հայացքից թվում է, թե իրար հետ կապ չունեն: Սակայն այս հորինվածքային հնարքի շնորհիվ հեղինակը կարողանում է համոզիչ կերպով սևեռել դիտողի ուշադրությունը ամեն մի առանձին կերպարի վրա, հնարավորություն տալ վերջինիս խորանալու յուրաքանչյուրի խորհրդաբանության մեջ:

Գրքային արխիտեկտոնիկ ձևավորումներից կարելի նշել Ֆլորա Գրիգորյանի «Հայկական ազգային տարազ» ալբոմը⁹⁷ և Քնարիկ Ավետիսյանի «Աստվածածնի պատկերագրությունը հայ միջնադարյան արվեստում»⁹⁸ մենագրությունը:

«Հայկական ազգային տարազ»-ի կազմը լուծված է «Հայկական պոեզիայի անթոլոգիայի» կազմի սկզբունքով՝ լոկալ մուգ ֆոնի վրա /տվյալ դեպքում՝ հյութեղ մուգ կարմիր/ առանձին-առանձին պատկերված են ազգային տարազի տարրերը բնորոշող խորհրդանիշներ: Իսկ «Աստվածածնի պատկերագրության» դեպքում շապիկի համար ընտրված են մեծադիր պատկերներ՝ սրբապատկեր և ճարտարապետական թմբուկի հատված:

2011-ից Վ.Գասպարյանը սկսեց քաղաքական մեկնաբան և հրապարակախոս Արման Նավասարդյանի «Հետաքրքրաշարժ դիվանագիտություն» մատենաշարի ձևավորման աշխատանքները⁹⁹: Լույս տեսան երկու գիրք, որոնք ներկայացնում են աշխարհի հայտնի դիվանագետների, երևելի դեմքերի, պատմական իրադարձություններն ու դիվանագիտական խարդավանքները:

Առաջին գրքի կազմը կատարված է միասնական բացվածքով, որում թանձր կարմիր ֆոնն ընդմիջվում է միտումնավոր ընտրված դատարկ «կույր լույսով», որում

⁹⁷ **Գրիգորյան Ֆ.**, Հայկական ազգային տարազ, Երևան, 2011, 228 էջ:

⁹⁸ **Ավետիսյան Ք.**, Աստվածածնի պատկերագրությունը հայ միջնադարյան արվեստում, Երևան, 2015, 336:

⁹⁹ **Նավասարդյան Ա.**, Հետաքրքրաշարժ դիվանագիտություն /Հերմեսից մինչև մեր օրերը/, Երևան, 2011, 140 էջ, **Նավասարդյան Ա.**, Հելադայի դիվանագիտական որոգայթները /Հերմեսից մինչև մեր օրերը/, Երևան, 2012, 114 էջ:

պատկերված են հերոսները: Նրանք նկարված են էքսպրեսիվ և տարբեր շարժումներով: Ընտրված է երեք գույն՝ սև, սպիտակ և խամրած վարդագույն: Հերոսները պատկերված են ֆրիզանման և հիշեցնում են անտիկ շրջանի սափորանկարչության մի դրվագ: Հորինվածքի հիմնական դիմարկը կորածն գծերն են, որին ենթարկված են պատկերները և տեքստային հատվածը:

Երկրորդ գրքի կազմին պատկերված է հին հունական սափորանկարչության տարրերից կազմված հորինվածք: Առաջին պլանում սև և մոխրագույն գունավորումով հստակ ընդգծված նավակն է, իսկ ֆոնային հատվածը դեղնա-դարչնագույն երանգներով բաց տոներով աստվածների ֆիգուրներ են:

Գրքերի ներսի ձևավորումներն արված են տուշով, առանց գունային երանգավորման: Դրանք պատկերում են ինչպես առանձին պատմական դեմքերի՝ Ռիշելյե, Մոնտեն, այնպես էլ քաղաքական իրադրություններ, պալատական դավաճանություններ և դիվանագիտական խաղեր: Հետաքրքիր է նկարչի ուրույն վերաբերմունքը, համաձայն որի՝ բոլոր երևելի գործիչներին նա պատկերում է ռեալիստորեն՝ հարազատ մնալով պատմական ճշմարտությանը և ցուցաբերելով ակնառու համակրանք, իսկ զավթողական քաղաքականություն վարողներին, անկախ պատմական ժամանակահատվածից /այստեղ հայտնվել են եգիպտական, ասորական, միջնադարյան, սելջուկյան գործիչները/ միտումնավոր օժտում է չափազանցումներով՝ կերտելով նենգ, խորամանկ կերպարներ:

Միևնույն մոտեցմամբ են ձևավորված «Բարոն Մյունհաուզենի արկածները»¹⁰⁰ և «Հեքիաթներ»-ի ընտրանին¹⁰¹: Այստեղ նկարիչն աշխատում է խառը տեխնիկայով՝ օգտագործելով ջրաներկ, գուաշ, տուշ:

Մյունհաուզենի կերպարը կերտելիս Վ.Գասպարյանն ուսումնասիրել է մինչ այդ կատարված եվրոպական և ռուս նկարիչների ձևավորումները. ակնհայտ է Ալեքսեյ Կրուտիկի, Միխայիլ Սամորեզովի, Սվետլանա Բորիսովայի ստեղծած կերպարների ազդեցությունը:

Գրքի համար կատարվել է հինգ էջային պատկեր, որոնք ներկայացված են վառ գույներով և ընդգծված, գրոտեսկի հասցված կերպարային լուծումներով:

¹⁰⁰ Բարոն Մյունհաուզենի արկածները, Երևան, 2014, 68 էջ:

¹⁰¹ Հեքիաթներ /ընտրանի/, Երևան, 2014, 48 էջ:

Էջերին տրված է հնամաշ մագաղաթի էֆեկտ, որին նկարիչը հասել է ջրաներկի խտության և երանգների ներթափանցման, անցումների շնորհիվ: Պատկերները պատմողական են, մանրամասնաձև են առանձին օգնական տարրերը՝ նավերի, քաղաքի ճարտարապետական համայնապատկերի, հագուստների ձևավորումները: Բոլոր նկարներում գլխավոր հերոսի դիմագիծը և հագուստը ճանաչելի է և անփոփոխ:

Նկարիչը համոզիչ կերպով կենտրոնանում է հագուստների, շրջապատող միջավայր ստեղծելու և զուգահեռ ատրիբուտների վրա, որտեղ երևում է ուշադրությունը Ռասպեի տեսքի հանդեպ: Այստեղ ձևավորումն ընկալվում է որպես զուտ գրական նյութի լրացում: Բացառությամբ երկու տիպական պատկերի՝ ջուր խմող ձիու և կետի, մյուս էջերը չեն կարող դիտվել որպես ինքնուրույն նկարչական համարժեք, այլ ընկալվում են որպես գրքային տեքստի զուգահեռ լրացում:

«Հեքիաթներ»-ի համար կատարված է չորս էջային պատկեր, որոնցից երկուսն անդրադառնում են հայկական՝ «Սուտլիկ որսկանը», «Խելոքն ու հիմարը», երկուսն էլ՝ եվրոպական հեքիաթների՝ «Երեք խոզուկներ», «Ոգնին և նապաստակը»: Այստեղ կա մի օրինաչափություն. եվրոպական հեքիաթների ձևավորումների հիմնական արտահայտչամիջոցը գույնն է՝ վառ, պայծառ և մաժորային: Կերպարները տեղավորված են պլանային բազմակի դասավորվածությամբ նկարված միջավայրում:

Հայկական հեքիաթների համար գերիշխում են կերպարային ընդհանրացումներն և գծային պլաստիկան, գծանկարը: Միջավայր չկա, հերոսները պատկերված են չեզոք գորշ ֆոնի վրա:

Երկու դեպքում էլ մանրամասն վերարտադրված են տիպական հագուստներն ու կերպարների բնավորությունները բացահայտող տարրերը: Բոլոր նկարների կառուցվածքի հիմքում հորիզոնական դասավորվածությունն է՝ ձգված և համայնապատկերային:

Վերջին շրջանի աշխատանքներից է Արամ Գրիգորյանի «Անեկդոտներ»-ի ձևավորումը՝ հրատարակված ռուսերեն լեզվով¹⁰²: Գրքույկում զետեղված են խորհրդային շրջանի անեկդոտները: Գրքույկի համար մշակվել է կազմը և ստեղծվել է երկու կերպար՝ հայի և վրացու, որոնք պարբերաբար հանդիպում են գրքի էջերում:

¹⁰² «Анекдоты» От Арама Григоряна, Armenian eBooks Initiative, 2015:

Կազմի հորինվածքը կառուցված է ուղղահայացների օգնությամբ, իսկ տեքստային տառային բլոկը տեղավորված է կորագծով: Ամբողջ պատկերն արված է միատոն դարչնագույն ֆոնի վրա, որտեղ մուգ շագանակագույնով նկարված են հերոսները: Ետևի պլանում բացվում է խորհրդային շրջանի խորհրդանիշ դարձած Մոսկվայի Կրեմլը, իսկ կողքը, դարձյալ որպես խորհրդանիշ ընկալվող Բրեժնևի կերպարը: Ամբողջ էջը ներկայացված է մեծ ընդհանրացումներով, լակոնիկ և քչախոս: Կերպարային լուծումները շատ տիպական են: Վրացու կերպարը ներկայացված է որպես ինքնահավան, պարզամիտ, գլուխգոլան, ազգային տարազով, իսկ հայր՝ խնամված և «շքեղ» վերարկուով, պատգամավորի շքանշանով, գրպաններում տեղավորված խմիչքի շշերով: Նա է տերն ու տիրակալը, նույնքան գլուխգոլան, սակայն կայացած մի կերպար:

Էջին տեղավորված են չորս խորհրդանիշներ՝ երեք կերպար և մեկ ճարտարապետական կառույց, որոնք բոլորն էլ ընկալվում են որպես համարժեք ինքնուրույն հերոսներ:

Նկարչի երկարատև աշխատանքի արդյունքն է Հովհաննես Թումանյանի մշակած «Սասունցի Դավիթ» դյուցազնավեպի ձևավորումը¹⁰³: Գիրքը նախատեսված է միջին և բարձր դպրոցական տարիքի երեխաների համար: Նկարիչը ձևավորել է գրքի կազմը և կատարել տաս պատկեր, յոթը՝ գույնով, երեքն էլ՝ գծանկար:

Նկարները դասավորված են տեքստին համապատասխան՝ Առյուծ Մհերից մինչև Դավթի մանկությունը և հերոսությունները: Ակնհայտորեն օգտվելով և ուսումնասիրելով նախորդ շրջանի նկարիչների՝ Մամաջանյանի, Իսաբեկյանի, Քոչարի և Կիլիկյանի, ձևավորումները, Վ.Գասպարյանը փորձում է ստեղծել սեփական Դավթին: Կերպարն աչքի է ընկնում հերոսական կերտվածքով, էպիկական հերոսի տիպարի ստեղծմանն է միտված հորինվածքային կառուցվածքն ու կերպարի դիմագծերի մշակումը: Մոտեցումը մեծադիր է, քվածքներն ամուր են, ծավալները՝ քանդակային հնչեղության հասնող:

Մհերի և Դավթի կերպարները մշակված են այնպես, որ ստեղծվում է մոնումենտալ պատկերի՝ որմնանկարի տպավորություն: Դրանով նկարիչը շեշտում է

¹⁰³ Սասունցի Դավիթ, Երևան, 2018, 66 էջ:

կերպարների խառնվածքի հերոսականությունը և կարևորությունը:

Հորինվածքները կառուցված են ուղղահայաց, դիտակետը հիմնականում ներքևից վերև է, որի արդյունքում կերպարները վիզուալ ավելի հզորանում են: Միջավայրի խնդիր դրված չէ, ընտրված է ընդհանրացված պայմանական դեղնադարչնագույն ֆոն, մերթ ընդ մերթ հայտնվող բնանկարի տարրերով: Այս մոտեցումն արդարացված է, քանի որ դիտողի ուշադրությունը չի շեղում երկրորդական տարրերի վրա և օգնում է ներկայացնել կերպարները մոնումենտալ հնչեղությամբ:

Վ.Գասպարյանի աշխատանքներում հանդիպում ենք տարբեր մոտեցումներով կատարված ձևավորումներ, ինչը պայմանավորված է առաջադրվող տեքստային առանձնահատկություններով: Բոլոր աշխատանքների համար ընդհանուրն այն է, որ նկարիչը հարազատ է մնում տեքստային գրական բովանդակությանը և նկարազարդումները դառնում են գրական տեքստի լրացումներ:

ԵԶՐԱԿԱՑՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

Անկախության տարիներին հայկական գրքային գրաֆիկայի ասպարեզում առավել ակտիվ և տարբեր՝ նկարչագեղ, գրաֆիկական և պատմողական ոճերով են աշխատել Անդրանիկ Կիլիկյանը, Ռուբեն Մանուկյանը, Արա Բաղդասարյանը և Վահե Գասպարյանը:

Անդրանիկ Կիլիկյանն ազգային խորը արմատներ ունեցող և տեխնիկական զանազան միջոցներ կիրառող ստեղծագործող է: Գրքի նրա ձևավորումն անքակտելիորեն կապված է գրական ստեղծագործության բովանդակության հետ, մեծապես օգնում է գրողի ստեղծած երևակայական աշխարհի մատուցմանն ու ընթերցողի կողմից գրական մտքի և կերպարների ընկալմանը: Նկարիչը գիրքն ամբողջովին ողողում է նկարներով: Նա նոր նյութերով (ժանյակ, ժապավեն) և միջոցներով ստեղծում է զարդարուն պատկեր: Նրա խնդիրը միայն խոսքը պատկերային դարձնելը չէ. նա պատկերում է այն տեսարանները, տրամադրություններն ու զգացմունքները, որոնք գրողը չի նկարագրել խոսքերով, ստեղծագործության ոգին լուսաբանում նոր ոճական միջոցներով: Նկարիչը տարածությունը կազմակերպում է բազմակողմանի՝ դասական հեռանկարչության կանոններով կամ երկտարածական կոմպոզիցիոն սկզբունքներով: Կիլիկյանի համար կարևոր է էջի ամբողջական մշակումը, մաքսիմալ «լցնելը» պատկերային բլոկով («Խաղիկներ» կամ «Հանելուկներ»): Նրա համար գրական տեքստը դառնում է վերապրված, սեփական ներաշխարհով անցկացված և տեսողական տեսք ստացած սուբստանցիա, որտեղ հստակ արտահայտված են սեփական վերաբերմունքը և հույզերը: Կիլիկյանի այս անկեղծությունն արդարացված է, քանի որ նրա ընթերցողը հիմնականում փոքր տարիքի է, և այստեղ յուրաքանչյուր կեղծ, կիսատ, չասված բան անմիջապես նկատվում է:

Ա.Բաղդասարյանը, տիրապետելով գրաֆիկայի բոլոր տեխնիկաներին, օրգանապես զգալով գիրքը որպես միասնական մեխանիզմ, յուրաքանչյուր ձևավորման մեջ ներկայանում է յուրովի, նույնքան կատարյալ թե՛ օֆորտներում, թե՛ գծանկարում, թե՛ լինոփորագրության մեջ, թե՛ ընդհանրապես գրքի շարվածքին

վերաբերող ցանկացած հարցում: Բաղդասարյանի մոտեցումը հիմնված է ռուսական դասական դպրոցի սկզբունքների վրա՝ շեշտել միայն կարևորը, թողնելով «դատարկ» օդային հատվածներ: Նրա ձևավորումներում պատկերները չեն փոխարինում տեքստը, այլ հպանցիկ լրացնում, համալրում են այն: Նա հետևում է դասական գրքի կերտման եղանակին՝ կենտրոնանալով գծի արտահայտչականության վրա: Նրա սևեռումները կանգ են առնում գրքի առանձին բաղադրիչներին՝ ֆորզաց, բացվածք, գլխատառ, և ստեղծում միասնական գիծ, որը կերտում է գիրքը որպես կուռ միատարր հորինվածք: Բաղդասարյանի լսարանը մեծ է, ձևավորած գրքերը տարբեր են՝ հասցեագրված թե՛ մանուկներին, թե՛ պատանիներին և թե՛ մեծահասակներին:

Հայ գրքարվեստում թե՛ Կիլիկյանը, թե՛ Բաղդասարյանը նորարար են, որոնց շնորհիվ 1990-ականներից սկսած հայ տպագրական գիրքը հասավ մեծ բարձրունքների: Երկուսն էլ դրսևորվում են խիստ տարբեր, երկու դեպքում էլ ճանաչելի է նրանց ձեռագիրը: Մի դեպքում՝ (Կիլիկյան) ձևավորման հիմքը գունային բազմազանությունն է, մյուս դեպքում գերիշխում է գրաֆիկական մոտեցումը (Բաղդասարյան): Եթե գրքի ձևավորման մեջ Կիլիկյանն ամեն անգամ առաջարկում է նոր մոտեցում, տարբեր նյութերի զուգակցում, կոլաժային անսպասելի լուծումներ, ապա Բաղդասարյանը զարգացնում է արդեն իսկ առկա գրաֆիկի գծային մտածողությունը՝ յուրաքանչյուր նոր ստեղծագործության մեջ փորձելով ստանալ գծի մաքսիմալ մշակվածություն: Եթե Կիլիկյանը նորարար է և փորձարար, ապա Բաղդասարյանի նորարարությունը դասական հնարքների մեջ նոր բացահայտումներ և հնարավորություններ ստանալն է: Կիլիկյանի համար սյուժեն է ենթադրում նյութը, իսկ Բաղդասարյանը նյութի հարստության մեջ գտնում է սյուժետային և հորինվածքային նոր տարբերակներ: Գրքի կազմը Կիլիկյանը նախընտրում է պատկերել բացվածքով, իսկ Բաղդասարյանն աշխատում է միայն առաջին դիմացի հատվածի վրա:

Գունային է նաև Ռուբեն Մանուկյանի մոտեցումը: Հաճախ ի հայտ է գալիս հակադրումներով և շեշտված կերպարային տարբերություններով կառուցվածքը, որն ակտիվ և դինամիկ է դարձնում կոմպոզիցիան: Մանուկյանի մոտեցման հիմքում վառ

լոկալ գույներն են և անհիմացիոն շարժական պատկերի հնարավորությունները: Նրա արվեստում ազգայինը միաձուլվում է ընդհանուր գրքի ստեղծման սկզբունքների հետ, որի արդյունքում նրա ձևավորած գրքերը նույնքան խոսուն են օտարալեզու ընթերցողի համար:

Վահե Գասպարյանի աշխատանքներում հանդիպում ենք տարբեր մոտեցումներով կատարված ձևավորումներ՝ պայմանավորված առաջադրվող տեքստային առանձնահատկություններով: Նկարիչը հարազատ է մնում տեքստային գրական բովանդակությանը, և նկարազարդումները դառնում են գրական տեքստի լրացումներ: Նկարազարդումները հիմնականում պատմողական են և բացահայտում են տեքստի իմաստը:

ՕԳՏԱԳՈՐԾՎԱԾ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՑԱՆԿ

1. **Աղաբաբյան Ս.**, Եղիշե Չարենց, Գիրք Երկրորդ, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1977, 226 էջ:
2. **Աղաբաբյան Ս.**, Հայ Սովետական գրականության պատմություն, Երևան, Ակադեմիա, 1986, 312 էջ:
3. **Աղասյան Ա., Հակոբյան Հ., Հասրաթյան Մ., Ղազարյան Վ.**, Հայ արվեստի պատմություն, «Չանգակ-97», 2009, 574 էջ:
4. **Աղասյան Ա.**, Հայ կերպարվեստի զարգացման ուղիները XIX-XX դարերում, Երևան, «Ոսկան Երևանցի», 2009, 484 էջ:
5. **Ափինյան Ա.**, Մշակութաբանություն, մշակույթի տեսություն, Երևան, Ակադեմիա հրատ., 2008, 168 էջ:
6. **Բաղդասարյան Ա.**, Ինչպես է ստեղծվում գիրքը, Երևան, «Չանգակ, 2010, 208 էջ:
7. Բանավեճ. Եթե գրքի ձևավորումը արվեստ է..., Սովետական Արվեստ, Երևան 1983, N12, էջ 16-23:
8. **Զարյան Հ.**, Բարի աղվեսը, Երևան, «Հայաստան», 1976, 10 էջ:
9. **Թառումյան Ռ.**, Սկզբից էր տառը, Երևան, ԵՃՇՊՀ հրատ., 1994, 138 էջ:
10. **Թումանյան Հ.**, Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 8, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 1997, 717 էջ:
11. **Իշխանյան Ռ.**, Ո՞րն է առաջին հայ տպագիր գիրքը, «Գրական թերթ», 31.05.1963
12. **Լեո**, Երկերի ժողովածու, հ.5, Երևան. «Հայաստան», 1986, 308 էջ:
13. **Լևոնյան Գ.**, Հայ գիրքը և տպագրության արվեստը, Երևան, Հայպետհրատ, 1958, 256 էջ
14. **Խալաթյան Լ.**, Ինչպես են նկարազարդում մանկական գիրքը, Սովետական Արվեստ, Երևան 1982, N7, էջ 18:
15. **Խալաթյան Ս.**, Տիեզերքի խղանքում, Երևան, «ՎՄՎ-Պրինտ», 2016, 180 էջ:
16. **Հաուֆ Վ.**, Փոքրիկ Մուքը, Երևան, «Սովետական գրող», 1983, 20 էջ:
17. Հիշողություններ Եղիշե Չարենցի մասին, Երևան, Հայպետհարտ, 1961, 303 էջ:

18. **Հովեյան Հ.**, Անավարտ ցամաք, Երևան, «Հայագիտակ», 2017, 622 էջ:
19. **Հովեյան Հ.**, Անժամանակություն, Երևան, «Հայագիտակ», 2015, 204 էջ:
20. **Հովսեփյան Գ.**, Նյութեր և ուսումնասիրություններ հայ արվեստի պատմության, հ.Բ, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1987, 364 էջ, 136 սև-սպիտակ և 7 գունավոր պատկեր
21. **Մովսես Խորենացի**, Հայկական Աւանդավէպեր, Անթիլիաս, «Քրիստոնեական դաստիարակություն», 1996, 40 էջ:
22. **Ղազարյան Մ.**, Վարդգես Սուրենյանց, Երևան, «Սովետական գրող», 1986, 146 էջ:
23. **Ղազարյան Վ.**, Անդրանիկ Կիլիկյան. Պայծառ մարդը, տաղանդավոր արվեստագետը և բնածին մանկավարժը, «Հոգևոր հայրենիք», 2005, սեպտեմբեր, էջ 5:
24. **Ղազարյան Վ.**, Սյուժետային մանրանկարը Կիլիկիայում (XIII դարի վերջ - XIV դարի սկիզբ), Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1984, 190 էջ, 64 սև-սպիտակ պատկեր:
25. **Մաթևոսյան Վ.**, Երեք կիսադեմ, Հակոբ Կոջոյան, Երևան, «Սարգիս Իսաչենց» 2002, 214 էջ:
26. **Մաթևոսյան Վ.**, Զրույցներ Սարյանի հետ, Երևան, «Սարգիս Իսաչենց», 2002, 124 էջ:
27. **Մամուրեան Մ.**, Դպրոցական յիշատակներ, Անթիլիաս, «Քրիստոնեական դաստիարակություն», 1999, 56 էջ:
28. **Մարտիկյան Ե.**, Հակոբ Կոջոյան, Երևան, 1961, Հայպետհրատ, 122 էջ:
29. Սասնայ Ծռեր, Անթիլիաս, «Քրիստոնեական դաստիարակություն» /Մեծի Տանն Կիլիկիո կաթողիկոսարանի տպարան/, 1994, 8 գրքով:
30. **Սարյան Մ.**, Զարենցի հետ, «Սովետական արվեստ», 1967, N 9-10, էջ 20-24:
31. **Ստեփանյան Ն.**, Առաջինը և լավագույնը, «Սովետական արվեստ», 1984, N 2, էջ 1-6:
32. **Սևան Հ.**, Մրջունին չի կարելի լաց լինել /ոուսերեն լեզվով/, Երևան, «Հայաստան», 1976, 8 էջ:
33. **Փիլիպոսյան Հ.**, Երվանդ Քոչարի գրաֆիկան, Երևան, «Սովետական արվեստ»,

№ 10, 1974, էջ 36-41:

34. **Агасян А.** Ерванд Кочар: послание в будущее, «Советский Карабах», Степанакерт, 1989, 27 июля.
35. **Агасян А.** О ранних рисунках Вардгеса Суренянца и его иллюстрациях к поэме А.С. Пушкина “Бахчисарайский фонтан” // *Չափաթեղ. գիտական հոդվածներ, Երևան*, 2016, № 4 (69), էջ 161-177.
36. **Ганкина Э.**, История книжного искусства, под ред. Ганкиной Э., Москва, Книга, 1988, 310 с.
37. **Герчук Ю.**, Художественная структура книги, Москва, Книга, 1984, 207 с.
38. **Гуревич А.** Категории средневековой культуры, Москва, «Искусство», 1984, 350 стр.
39. **Дурново Л.**, Очерки изобразительного искусства средневековой Армении, Москва, Искусство, 1979, 332 с.
40. **Запорожец А. В.** Психология восприятия ребенком-дошкольником литературного произведения: Тезисы докладов, Москва, Изд-во МГУ, 2004, 199 с.
41. **Измайлова Т.А.**, Армянская миниатюра XI века, Москва, “Искусство”, 1979, 237 с., 150 илл.
42. **Измайлова Т., Айвазян М.**, Искусство Армении (Очерки истории и теории изобразительных искусств). (Ред. К.Г.Глоти), Москва, “Искусство”, 1969, 260 с. с илл.
43. **Короленко В.** Дети подземелья, Москва, «Детгиз», 1978, 76 стр.
44. **Кузьмин Н.**, Художник и книга, Москва, Детская литература, 1985, 192 с.
45. **Лаврентьев В.** Современная книга. тенденции и развитие, «Кольна», 2001, 248 стр.
46. **Ляхов В.**, Искусство книги, Москва, Советский художник, 1978, 248 с.
47. Матенадаран, Том 1, Армянская рукописная книга VI-XIV веков, М., Составители и авторы В.О.Казарян, С.С.Манукян, Москва, 1991, 282 с., 402 илл.
48. **Михалков С.** Праздник непослушания, Москва, «Детгиз», 1972, 66 стр.
49. **Фаворский В.**, Рассказы художника-гравера, Москва, “Детская литература”, 1965, 246 с.

50. **Der Nersessian S.**, Etudes byzantines et armenien, t.1-2, Louven, 1973, t.1,725p., t.2, planches 184 p.
51. **Louis John**, “Books, illustration and design”, London, 1967, 178 p.

Անդրանիկ Կիլիկյանի ձևավորումները

1. **Սահակյան Յու.**, Ճերմակ հեքիաթ, Երևան, «Լույս», 1979, 12 էջ:
2. **Սահակյան Յու.**, Խաղիկներ, հանելուկներ, ասացվածքներ, Երևան, «Ամարաս», 2001, 52 էջ:
3. **Սահակյան Յու.**, Խաղիկներ, խաղալիքներ, Երևան, «Ծիծեռնակ», 2002, 60 էջ:
4. **Գրիմ եղբայրներ**, Բրեմենյան երաժիշտներ, Երևան, Նոյան տապան, 1993, 6 էջ:
5. **Դավոյան Ռ.**, Ծիտիկը ցուցահանդեսում, Երևան, «Անահիտ», 2002, 88 էջ:
6. **Հովհաննես Դ.**, Պստիկ է, բայց ճստիկ է, Երևան, «Աստղիկ», 1981, 8 էջ:
7. **Թումանյան Հ.**, Փիսիկի գանգառը, Երևան, «Աստղիկ», 1982, 10 էջ:
8. **Խնկոյան Ա.**, Մկների ժողովը /ռուսերեն լեզվով/, Երևան, «Աստղիկ», 1983, 24 էջ:
9. **Միլիտոնյան Է.**, Հայաստան, Երևան, «Աստղիկ», 1985, 42 էջ:
10. **Թումանյան Հ.**, Ամենից լավ տունը, Երևան, «Աստղիկ», 1987, 18 էջ:
11. **Թումանյան Հ.**, Արջի որդին, Տոկիո, 1989, 14 էջ:
12. **Թումանյան Հ.**, Անբախտ վաճառականը, Երևան, «Աստղիկ», 1989, 12 էջ:
13. **Հաուֆ Վ.**, Փոքրիկ Մուկը, Երևան, «Աստղիկ», 1989, 18 էջ:
14. Ալադինը և կախարդական լամպը /արաբական հեքիաթ/, Երևան, «Աստղիկ», 1990, 22 էջ:
15. **Մամուրեան Մ.**, Դպրոցական յիշատակներ, Անթիլիաս, «Քրիստոնեական դաստեարակություն», 1999, 56 էջ:
16. **Մովսես Խորենացի**, Հայկական Աանդավէպեր, Անթիլիաս, «Քրիստոնեական դաստեարակություն», 1996, 40 էջ:
17. **Կրիմ եղբայրներ**, Լուսերեն ու Վարդերեսը, Պէյրուֆ, Շիրակ հրատ., 1999, 10 էջ:
18. **Դավոյան Ռ.**, Ծիտիկը ցուցահանդեսում, Երևան, «Անահիտ», 2002, 88 էջ:

19. Ով, Ինչ, Որտեղ, Երևան, «Նոյան Տապան», 2002, 152 էջ:

20. **Վարդունի Վ.**, Հանելուկներ, Երևան, «Ծիծեռնակ», 2003, 72 էջ:

Արա Բաղդասարյանի ձևավորումներ

1. **Սարգսյան Վ.**, Պատկերագիր այբուբեն, Երևան, «Տիգրան Մեծ», 1998, 40 էջ:

2. **Գևունց Գ.**, Զորավար Բալի, Երևան, «Զանգակ-97», 2001, 176 էջ:

3. **Այսերգ Լ.**, Գարունը ինձ համար, Երևան, «Զանգակ», 2002, 16 էջ:

4. **Միքայելյան Մ.**, Վարդգես Սուրենյանց, ալբոմ, Երևան, «Զանգակ-97», 2002, 348 էջ:

5. **Մկրտչյան Գ.**, Իմ բաղիկը խատուտիկը, Երևան, «Զանգակ-97», 2004, 44 էջ:

6. **Բեգլարյան Ի.**, Արմատը՝ դառը, պտուղը՝ քաղցր /Խրատ/, Երևան, «Զանգակ-97», 2004, 224 էջ:

8. **Բաղդասարյան Ա.**, Ինչպես է ստեղծվում գիրքը, Երևան, «Զանգակ», 2010, 208 էջ:

9. **Բաղդասարյան Ա.**, Գրաֆիկա, կատալոգ, Երևան, «Զանգակ», 2010, 24 էջ:

10. **Ռուսա Ակնթարթ**, Երևան, «Զանգակ», 2009, 158 էջ:

11. **Նազարյան Ռ.**, Սողոմոն իմաստունի առակները, Երևան, «Զանգակ-97», 2011, 140 էջ:

12. **Գրեհեմ Բ.**, Քամին ուռիների մեջ, Երևան, «Զանգակ», 2012, 280 էջ:

13. Հիսուս Քրիստոսի Ավետարանը դպրոցականների համար, (կազմող՝ Ռուբինա Նազարյան), Երևան, «Զանգակ», 2016, 176 էջ:

15. **Исмаилова Э. Полякова Е.**, Восточная миниатюра, Ташкент, Изд-во литературы и искусства им. Гафура Гуляма, 1980, 220 стр.

Ռուբեն Մանուկյանի ձևավորումներ

1. **Թումանյան Հովիհ.**, Շունն ու կատուն, Երևան, «Սովետական գրող», 1979, 16 էջ:

2. **Տոլստոյ Ա.**, Ոսկե բանալին կամ Բուրատինոյի արկածները, Երևան, «Սովետական գրող», 1978, 132 էջ:

3. **Tumanyan H.**, Fairy tales, Yerevan, «Tigran Mets», 2014, 124 p.

Վահե Գասպարյանի ձևավորումներ

1. **Թումանյան Հովհ.**, Ա՛յ փոքրիկներ, ա՛յ սիրուններ /բանաստեղծությունների ժողովածու նախադարոցական և դարոցական երեխաների համար/, Երևան, «Անտարես», 2010, 22 էջ:
2. **Խնկո Ապեր**, Առակներ, Երևան, «Անտարես», 2010, 34 էջ:
3. **Զիեդոնիս Ի.**, Գույն-Գույն հեքիաթներ, Երևան, «Անտարես», 2010, 62 էջ:
4. **Կորտասար Խ.**, Պատմվածքներ, Երևան, «Անտարես», 2010, 76 էջ:
5. Армянская историческая проза и поэзия (5-18 вв.) /п/р В.Брюсова/, Ереван, «Антарес», 2010, 178 стр.
6. **Նավասարդյան Ա.**, Հետաքրքրաշարժ դիվանագիտություն /Հերմեսից մինչև մեր օրերը/, Երևան, «Հայաստան», 2011, 140 էջ:
7. **Գրիգորյան Ֆ.**, Հայկական ազգային տարագ, Երևան, «Անտարես», 2011, 228 էջ:
8. **Նավասարդյան Ա.**, Հելադայի դիվանագիտական վորոգայթները, /Հերմեսից մինչև մեր օրերը/, Երևան, «Հայաստան», 2012, 114 էջ:
9. Բարոն Մյունհաուզենի արկածները, Երևան, «Կռունկ», 2014, 68 էջ:
10. Հեքիաթներ /ընտրանի/, Երևան, «Կռունկ», 2014, 48 էջ:
11. «Анекдоты» От Арама Григоряна, Armenian eBooks Initiative, 2015:
12. **Ավետիսյան Ք.**, Աստվածածնի պատկերագրությունը հայ միջնադարյան արվեստում, Երևան, «Տիգրան Մեծ», 2015, 336 էջ:
13. Սասունցի Դավիթ, Երևան, «Կռունկ», 2018, 66 էջ: