

Խորհրդահայ նկարչությունը 1920 –ական թթ. վերջերին և 30-ական թթ. սկզբներին

Ներսիսյան Ս. Ա.

Երևանի Խ. Աբովյանի անվան Հայկական պետական մանկավարժական համալսարան, Գեղարվեստի ֆակուլտետի մագիստրանտ (Երևան, Հայաստան)
sepuh-nersisyan1999@mail.ru

Վճռորոշ բառեր՝ նկարչություն, կերպարվեստ, սոցեալիզմ, հեղափոխական նկարիչներ, ցուցահանդես, ցուցանմուշ, արվեստագետներ, դիմանկար, բնանկար, սոցշինարարական ստեղծագործություններ

Советско-армянская живопись конца 1920-х и начала 1930-х годов

Несисян С. А.

Армянский государственный педагогический университет им. Х Абовяна (Ереван, Армения)
sepuh-nersisyan1999@mail.ru

Аннотация: Автор анализирует процесс развития живописи с конца 1920-х до начала 30-х годов, когда шла борьба между теориями развития науки и культуры. Теория соцреализма уже создавалась, но с трудом. Это было приемлемо многими и странно для других одновременно. Борьба за этот метод дает противоречивый результат, так как в этот период были творцы этого метода и свободного метода одновременно.

Ключевые слова: живопись, изобразительное искусство, соцреализм, революционные художники, выставка, экспонат, художники, портрет, пейзаж, социально-строительные работы

The Soviet-Armenian painting in the late 1920s to and in the beginning of 1930s

Nersisyan S. A.

Armenian State Pedagogical university after Kh. Abovyan (Yerevan, Armenia)
sepuh-nersisyan1999@mail.ru

Abstract: The author analyses the developing process of the painting from the late 1920s to the beginning of the 1930s when there was struggle between the theories of development science and culture. The theory of social realism was already being established, but with difficulty. It was acceptable by many and strange for others at the same time. The struggle for this method gives a contradictory result, as in this period there were creators of that method and free method at the same time.

Keywords: Painting, fine arts, social realism, revolutionary painters, exhibition, exhibit, artists, portrait, landscape, socio-construction works

1920 - ական թթ. երկրորդ կեսից մինչև 30 - ական թթ. սկիզբը կարելի է բնորոշել որպես խորհրդահայ նկարչության ձևավորման սկզբնական փուլ: Այդ փուլում արդեն պարտադիր դարձավ սոցեալիզմի մեթոդը, որն իր արտահայտությունը պետք է ստանար մշակույթի ցանկացած ոլորտում: Այսինքն դրվեց սոցշինարարության թեմաներով ստեղծագործությունների սկիզբը: Բայց դրանով հանդերձ սոցշինարարության թեմաներով ստեղծագործությունները 1926թ. չէին գերազանցում 6 տոկոսը: Դրա մեջ էր մտնում Գ. Գյուրջյանի «Շիր – ջրանցքի ամբարտակի կառուցումը», Վ. Գայֆեջյանի «Երկաթուղու գործարանում», «Դեպոն», Տ. Խաչվանքյանի

«Հիդրոշեն» և նմանատիպ մի քանի գործեր: Իսկ նույն թվականին բացված գրաֆիկական ցուցահանդեսի 235 էքսպոնատների մոտ 13 տոկոսը կազմում էին հեղափոխական և սոցշինարարության թեմայով գործերը: Այդ տոկոսը քիչ էր պեյզաժում:

Պայմանավորված կերպարվեստի զարգացման ուղիների որոնումներով, 1926թ. վերջերին այդ շրջանում գործող կերպարվեստագետների ընկերության մեջ տարաձայնություններ են առաջանում, որի պատճառով այնտեղից հեռանում են Մ. Արուստյանը, Գ. Գյուրջյանը, Վ. Գայֆեջյանը, Ա. Սարգսյանը՝ կազմակերպելով «Հեղափոխական Ռու-

ասատանի նկարիչների ասոցիացիայի» (АХПП) Հայաստանի մասնաճյուղը: Այս նկարիչներին շատ չանցած միանում են Ս. Թարյանը, Հ. Կոջոյանը, Ս. Ստեփանյանը, Գ. Ֆերմանյանը, Փ. Թերլեմեզյանը և ուրիշներ: Մասնաճյուղի (1928 – ից կոչվում էր «Հեղափոխական նկարիչների միավորում») հիմնադիր անդամների հիմնական խնդիրն էր «ակտիվացնել, ներգործուն դարձնել հասարակության մեջ արվեստի դերը, սերտորեն կապվել շրջապատող կյանքին և վերափոխվող իրականությանը, փնտրել գեղարվեստական արտահայտության համոզիչ ձևեր՝ ժխտելով ժողովրդական արվեստի հնավանդ հիմքերի վրա «ազգային ոճի» մշակման անհարժեշտությունը» [1]:

Չի սխալվում Ա. Աղասյանը, գտնելով, որ վերջիններս հեղափոխական նկարիչների միավորման անդամներ էին, որոնք «առաջնային տեղ էին տալիս թեմատիկ կոմպոզիցիոն պատկերներին, մինչդեռ ավանդական այլ ժանրերի՝ նատյուրմորտի կամ բնանկարի հանդեպ (բացառությամբ այսպես կոչված «արդյունաբերական պեյզաժի») ցուցաբերում էին զուսպ, նույնիսկ ժխտական վերաբերմունք, քանի որ դրանք դիտվում էին որպես «սոցիալական առումով չեզոք, անտարբեր» ժանրեր՝ անընդունակ արտացոլելու նորոգվող երկրի «աշխատանքային, հերոսական զարկերակը» [1]:

Հեղափոխական նկարիչների ուղին էին ընտրել նաև 1928թ. հիմնադրված АХПП – ի երիտասարդական ջոկատի «Объединение молодежи Ассоциации художников революции» - (ОМАХР) հայկական մասնաճյուղի անդամները [2]:

«Հեղափոխության նկարիչների միավորման» դիքորոշումը միանշանակ չընդունվեց: Կերպարվեստի ոլորտում զարգացման ուղիների մասին հայեցակարգերի միջև պայքարը շարունակվեց: Դա խոստովանում է նաև հիշյալ ուղղության նշանավոր ներկայացուցիչներից Գ. Գյուրջյանը, որը գրում է՝ «Կերպարվեստի ֆրոնտում 1927 – 28 թվականներին տեսական – իդեոլոգիական պայքարի, վորոնումների ու ինքնավերակառուցման դժվարին շրջան էին: АХП – ի արվեստագետները թոթափում էին անցյալի կպչուն բազաժը և վերազինվում: Դասկարգային պայքարի

սրման առնչությամբ արվեստի բնագավառում ևս ստեղծագործական բազմաթիվ նոր հարցեր առաջադրվեցին» [3]:

Նկարչության զարգացման մեջ հեղափոխական թեմաների որդեգրման անհրաժեշտության հիմնավորումներով հանդես եկան Ա. Սարգսյանը, Հ. Կոջոյանը, Ս. Արուտչյանը, Գ. Ֆերմանյանը և ուրիշներ: Նրանց դեմ էին Ս. Սարյանը, Ե. Թադևոսյանը և Ս. Առաքելյանը: Վերջիններս դեմ էին հեղափոխական թեմայով կերպարվեստի այն աստիճան ծայրահեղացմանն, որ հանգեցնում էր հին ավանդույթների ամբողջությամբ ժխտմանը: Այդ ժխտողականության ավելի արմատականորեն ավելի ուշ նպաստեց «Հայաստանի պրոլետարական արվեստագետների միավորումը» (հիմնադրվել է 1931թ. աշնանը), «որը ռուսական Պրոլետկուլտի օրինակով և ոգով, ծայրահեղ «ձախականներին» բնորոշ կտրականությամբ ոչ միայն մերժում էր անցյալի մշակութային արժեքները, այլև հանդես գալիս արվեստի հաստոցային ձևերի դեմ՝ շեշտը դնելով «արտադրական», ուտիլիտար, հանրօգուտ, հասարակական կենցաղի մեջ ուղղակի ներմուծվող արվեստի վրա» [1]:

Նույն Գ. Գյուրջյանը գրում է, որ 1920 – ական թթ վերջերին «ստեղծագործական նոր թեմատիկ աշխատանքներ շատ քիչ կատարվեցին: АХПП – ի առաջադրած «հերոսական ռեալիզմը» մեզ մոտ գործնականում արդյունք չտվեց» [3]:

Դրա պատճառների յուրօրինակ բացատրությունն ունի Գ. Գյուրջյանը, որը պետք է խոստովանել, որ տրամաբանված է: «Հեղափոխական թեմատիկային անցնելու գործում, – գրում է նա, – իբրև ֆիզուրալ արվեստ, քանդակագործությունն ավելի հեշտորեն կարող էր և անցավ հեղափոխական թեմատիկային: Նկարչությունը, վորը մեզ մոտ գերազանցապես պեյզաժային էր, դժվարությունների առաջ կանգնեց: Այստեղ իդեոլոգիական հիմնական խնդիրների հետ միասին կարևոր դեր էին խաղում ֆորմալ ունակությունները, նկարչական ամպլուայից բխող կոնսերվատիզմը և նույնիսկ կերպարար – տեխնիկական կարողությունը: Ընդհանրապես պեյզաժային ժանրի բացասական կողմը նրա սոցիալական կրավորականության մեջն է: Նա

ամբողջովին դիտողական է: Հատկապես արվեստի իմպրեսիոնիստական շրջանը նկարիչներին մարզեցրել էր սահել յերևույթների մակերեսի վրայով՝ վորսալով նրա կեղևի գույնի խաղերը, բավարարվել վայրկենական թռուցիկ տպավորություններով, չթափանցել յերևույթի մեջ, չխորանալ՝ նրա էությունը վերլուծելու համար: Այստեղից էլ բխում է այն, վոր պեյզաժիստների ստեղծագործության վերակառուցումն ավելի բարդ, յերկարատև պրոցես էր: Անհրաժեշտ էր որգանապես յուրացնել պրոլետարական աշխարհայացքը, անհրաժեշտ էր արմատախիլ անել յերկարամյա պեյզաժային պրակտիկայից ստացված ունակությունները: Անկենդան բնությունից անցնել միանգամայն նոր, բարդ ոբյեկտի, մարդու, սոցիալական մարդու պատկերմանը, վերստին կոփել նոր ստեղծագործական մեթոդը, այս պրոցեսն յերկարատև պրոցես էր և հղի պեյզաժային ռեցիդիվներով: Հեղափոխական թեմատիկան համառ պայքարով, քայլ առ քայլ հաղթահարում էր «ինքնանպատակ» պեյզաժը և գրավում նրա տեղը» [3]:

Չի սխալվում Գ. Գյուրջյանը, երբ գտնում է, որ քանդակագործների համար ավելի հեշտ էր անցումը հեղափոխական թեմաներին: Ճիշտ է նաև, երբ գտնում է, որ պեյզաժային ստեղծագործություններում դժվար էր արտացոլել սոցիալական կամ հեղափոխական թեմաներ, բայց սխալվում է, երբ պեյզաժային նկարները համարում է մակերեսային, վայկյանի տպավորության տակ ծնված, անկենդան: Ընդհակառակը, բնանկարները, մանավանդ այն հեղինակների, որոնք այդ ժանրում ստեղծել են գլուխգործոցներ կամ համենայն դեպս տաղանդավոր գործեր, աչքի են ընկնում կենդանի շնչով, այս կամ այն պատկերի փիլիսոփայական յուրօրինակ ընկալմամբ: Գ. Գյուրջյանի և հեղափոխության նկարիչների ծայրահեղությունը կայանում էր նրանում, որ միանգամից դնում էին սոցիալիստական թեմաներին անցնելու ինդիք, որի համար ժամանակ էր պահանջվում: Նաև կարծում ենք, որ դրանով նրանք ընկել էին դատապարտելի ժխտողականության գիրկը: Պատահական չէ, որ նրանց դիրքորոշումները չէր կիսում Մ. Սարյանը, որը նույնպես ունի ստեղծագործություններ

խորհրդային թեմաներով, բայց որը չէր ծայրահեղացնում արվեստը:

Կարելի է համաձայնել Ա. Աղասյանի այն տեսակետի հետ, որ «Մինչև 1932 թվականը հայ կերպարվեստը զարգանում էր գաղափարական և գեղարվեստական բավականին սուր, բայց այդուհանդերձ հանդուրժողական, այլընտրանքի հնարավորությունը չբացառող, արտասահամանում առկա մշակութային իրականությունից դեռ ամբողջովին չմեկուսացած ստեղծագործական մթնոլորտում, թեև օրեցօր սաստկացող վարչական վերահսկման և ուղղակի միջամտության, կանխարգելման ու արգելակման պայմաններում» [1]:

Այս ամենը վերջ գտավ 1932թ. մայիսի 9 – ից հետո, երբ ուժի մեջ մտավ ՀամԿ(Բ)կ Կենտրոնական կոմիտեի «Գրական – գեղարվեստական կազմակերպությունների մասին որոշումը» [4], որով լուծարվեցին ստեղծագործական բոլոր ընկերությունները և ստեղծվեցին ստեղծագործական միություններ: Ավարտվեց խորհրդահայ մշակութային որոնումների փուլը և պարտադրվեց սոցոեալիզմը մշակութային բոլոր ոլորտների համար: Այս որոշումը Հայաստանում ընդունվեց նույն թվականի հունիսի 10 – ին Երևանի Գորդների տանը տեղի ունեցած նկարիչների ընդհանուր ժողովում, որում ելույթներ ունեցան Ա. Սարգսյանը, Գ. Գյուրջյանը, Մ. Ստեփանյանը, Վ. Շաքարյանը, Մ. Սարյանը և Փ. Թերլեմազյանը: Ժողովը որոշում ընդունեց Խորհրդային Հայաստանի նկարիչների միություն ստեղծելու մասին, որով «փակվեց 20 – րդ դարի հայկական նկարչական կյանքի նշանավոր էջերից մեկը» [2]:

Մինչև այս որոշումը ցուցահանդեսներում առկա ժանրերի դինամիկայի մասին կարևոր տեղեկություններ է հաղորդում Գ. Գյուրջյանը: 1929թ. OMAXP – ը բացում է ինքնուրույն ցուցահանդես, ուր ներկայացված էր մոտ 100 ցուցանմուշ, որոնց զգալի մասը կազմում էր հեղափոխական թեմատիկան: Նույն թվականին Պետթանգարանի աջակցությամբ բացվում է «Երևանի մի խումբ արվեստագետների ցուցահանդեսը, որտեղ ներկայացված էր 108 ցուցանմուշ, «որում պեյզաժները և անկենդան բնությունը կազմում էին ընդհանուր քանակի 54 տոկոս-

սը՝ 24 թվի 60 տոկոսի փոխարեն: Հեղափոխական և սոցիալարարական թեմատիկան 26 թվի 6 տոկոսից բարձրացել էր ավելի քան 16 տոկոսի [3]:

«Հայաստանի հեղափոխական նկարիչների միություն» վերանվանված АХПП – ի մասնաճյուղը ОМАХР – ի հետ 1930թ. Երևանում կազմակերպում է երկու մեծ ցուցահանդես և մեկ ցուցահանդես էլ Լենինականում: Երեք ցուցահանդեսների նկարների և քանդակների թիվը հասնում է 1050 – ի: Նույն թվականի մայիսին Գեղաշխի կերպսեկցիայի նախաձեռնությամբ բացված ցուցահանդեսում ներկայացվում է 420 ցուցանմուշ, որումնցում՝ «հեղափոխության և սոցիալարարության թեմատիկայով 109 գործ» (26 տոկոս) ֆիգուրալ – կենցաղային ժանրը ներկայացված էր 115 գործով (27,5 տոկոս), պեյզաժը և nature morte 132 գործով (31 տոկոս) [3]:

Ինչպես համոզվում ենք՝ սոցիալարարության թեմայով աշխատանքները դեռևս մեծամասնություն չէին կազմում, բայց արձանագրում էին զգալի աճ: Բայց արդեն 1930թ. նոյեմբերյան հեղափոխության տոնի առիթով բացված ցուցահանդեսում այս թեմայով գործերը մեծամասնություն են կազմում: Ցուցադրված 410 գործերից 270 – ը, այսինքն՝ 66 տոկոսը նվիրված էին հեղափոխության և սոցիալարարության թեմային [3]:

1931թ. նոյեմբերին կազմակերպվում է ցուցահանդես («Հայաստանի կերպարվեստը 11 տարում»), որում ներկայացված 190 աշխատանքներից 136 – ը, այսինքն՝ 71,5 տոկոսը նվիրված էին հեղափոխական և սոցիալարարության թեմաներին: Գ. Գյուրջյանը գոհունակությամբ է նշում, որ պեյզաժային գործերն արդեն իջել էին մինչև վեց տոկոսի, 1924թ. 71 տոկոսի համեմատությամբ, իսկ հեղափոխական թեմատիկայի գործերը աճել էին 1 տոկոսից մինչև 71, 5 տոկոսի [3]:

Այս ամենը պետք է պայմանավորել ոչ թե այն համոզմունքի ընդհանրության հասնելով, որ պեյզաժային գործերը «անկենդան» են, այլ՝ արվեստում ծրագրված քաղաքականությամբ: Մյուս կարևոր ժանրը, որ զարգանում էր այս շրջանում դիմանկարային կամ պորտրետների ժանրն էր, որում նույնպես մեծ տեղ էր հատկացվում սոցիալարարական թեմաներին: Այնտեղ լայն տեղ էր հատկաց-

վում աշխատանքային հարվածայինների դիմանկարներին: Այդ մասին է վկայում նույն Գ. Գյուրջյանը, որի մեր վերլուծած հոդվածը ավելի շատ հետաքրքրական է իր հաղորդած տեղեկություններով, քան առաջ քաշած հայեցակետերով, գրելով «32 թվին, Հոկտեմբերյան հեղափոխության 15 – րդ տարեդարձին, բացվում է «Հարվածայինների գալերիան» մոտ 50 աշխատանքով: Շինարարության զանազան բնագավառների հարվածայինների պորտրետները արված էին թե՛ առանձին և թե՛ խմբային, իսկ հաճախ աշխատանքի պրոցեսներում: Արվեստի այս տեսակն իր սպեցիֆիկ պահանջներով ըստ էության նոր ժանր էր, վոր տարբերվում էր սոսկ պորտրետային պահանջներից» [3]:

Այսպիսով, մինչև 1932թ. հայ կերպարվեստի զարգացման ուղիների տեսական որոնումները ավարտվեցին սոցեալիզմի մեթոդաբանության ձևավորմամբ, որը կարելի է նաև պայմանավորել իշխանության համար պայքարում Ստալինի վերջնական հաղթանակով: Իսկ ովքեր էին այս ժամանակահատվածի կերպարվեստի նշանավոր դեմքերը, որոնք ստեղծել են մնայուն գործեր՝ անկախ թեմատիկայից: Ներկայացնենք նրանց՝ կերպարվեստի այս կամ այն ժանրի համատեքստում: Դրանցից նախ և առաջ անհրաժեշտ է ներկայացանել Մարտիրոս Մարյանին, որը կարծում ենք, 1920 – 30 – ական թթ. գաղափարական պայքարի մեջ պահպանեց չափի զգացողությունը և կերտեց գործեր առանց ծայրահեղացնելու սոցիալիստական թեմատիկան և առանց հրաժարվելու հին ավանդույթներից: Նա հանդես է գալիս տարբեր ժանրի ստեղծագործություններով՝ բնանկարի, դիմանկարի, նատյուրմորտի: Բնանկարի ժանրից գնահատելի են «Գարուն», (1929), «Ալավերդի» (1928), «Հայկական գյուղում» (1926), «Աշունը Հայաստանի լեռներում» (1926), «Աշուն» (1928), «Երևանյան բակը զարնանը» (1928), «Ծաղկած ծիրանենիներ» (1929), «Աշնանային լույս» (1930) և այլ կտավները, դիմանկարային ժանրից՝ «Մարիկն ու Ջարիկը» (1928), «Իմ ընտանիքը» (1929), «Արշակ Չոբանյան» (1927), «Հակոբ Գյուրջյան» (1927), «Ալեքսանդր Շիրվանզադե» (1929), Սոեփան Աղաջանյան» (1930) և այլն, նատյուրմորտներից՝

«Նատյուրմորտ երկնագույն ֆոնի վրա» (1927), «Արգնիի ծաղիկները» (1928), «Ծաղիկներ» (1929) և այլն:

Գիմանկարային և բնանկարային ժանրերում իրեն նորովի է դրսևորում Եղիշե Թադևոսյանը, «որը հաստատեց լիրիզմը սովետահայ նկարչության մեջ» [5]: Բնանկարային ժանրի տաղանդավոր ստեղծագործություններ են՝ «Սանահինի վանքը» (1926), «Տեսարան Հաղբատից» (1927), «Արարատը Վաղարշապատից» (1930), «Լողը Ալգետկա գետակում» (1930), իսկ դիմանկարային ժանրից ինքնատիպ են Շիրվանզադեի (1929) և Հովհ. Թումանյանի (1933) դիմանկարները: Իսկ նրա 1933 –ին արված «Ինքնանկարիկ մեջ «Մենք տեսնում ենք իր ստեղծագործական ուղուց չջեղված, սեփական սկզբունքներին ու համոզմունքներին հավատարիմ, դիտողին ուշիմ հայացքով նայող արվեստագետի խոհուն կերպարը» [1]:

Սոցոեալիզմը դիմանկարչության ժանրում սկզբնավորող տաղանդավոր նկարիչներից է Ստեփան Աղաջանյանը: Նա նկարում է «հին ու նոր մարդկանց տիպական կերպարներ», որոնցից են՝ «Գուլպա գործող կինը» (1925), «Վասիլը» (1926), «Պիոներուհին», «Կոմերիտական աղջիկը» (1928) [5]:

Բնանկարչության ժանրում իրեն փայլուն է դրսևորել Սեդրակ Առաքելյանը, որը «Բանաստեղծական տրամադրություններով տոգորված, հաճախ կենցաղային մանրամասներով համեմված բազմաթիվ բնանկարներում... վերստեղծել է հայրենի աշխարհի համեստ, անպաճույճ գեղեցկությունը» [1]: Այս շրջանի ստեղծագործություններից կարելի է առանձնացնել «Աշունը այգում» (1926), «Մայրամուտ: Սևան» (1926), «Առավոտը Գոմաձորում» (1928) և մի քանի այլ գործեր:

Գաբրիել Գյուրջյանը սկզբնավորում է ինդուստրիալ պեյզաժի ժանրը: Այդ ժանրի ստեղծագործություններից կարելի է առանձնացնել «Շիրակի ջրանցքի կառուցումը» (1929), «Ձորագետ: Աշխատանք թունելում» (1929), մեծադիր կտավները:

Նմանատիպ կտավներով է հանդես գալիս նաև 1928թ. Հայաստան եկած Փանոս Թերլեմեզյանը: Հիշարժան են՝ «Ալավերդու մետաղաձուլման գործարանը» (1929), «Ղափանի պղնձաձուլարանը» (1929), «Ձորագետը»

(1930) կտավները: Բարձրարժեք գործեր են նրա ստեղծած Ռոմանոս Մելիքյանի (1928), Ավետիք Իսահակյանի (1928) և պրոֆեսոր Հ. Միրզա Ավագյանի (1932) դիմանկարները ևս:

Բացի հիշյալներից, խորհրդահայ նկարչության զարգացման գործում իրենց նշանակալի ավանդն ունեն Հ. Կոջոյանը, Վ. Գայֆեճյանը, Վ. Ախիկյանը, Ա. Բաժբեուկ – Մելիքյանը և բազում ուրիշներ:

Ամփոփելով շարադրվածը կարելի է հանգել հետևյալ եզրկացություններին.

1. 1920թ. վերջերին և 30- ական թթ. սկզբներին դեռևս պայքար էր ընթանում սոցոեալիզմի ստեղծագործական մեթոդի համար, որը դժվարությամբ էր արմատավորվում:
2. Նկարչության ոլորտում մասնավորապես պայքար էր գնում նկարչության սոցիալիստական թեքում զարգացման համար միայն, որը նշանակում էր նկարել միայն սոցիալիստական շինարարությունն արտացոլող պատկերներ:

Հայ նկարիչների միջև գայություն ուներ բուռն տարաձայնություն կապված այս մեթոդի հետ և եթե ոմանք ցանկանում էին միայն առաջնորդվել դրանով, շատերը հակառակ կեցվածն էին ընդունում, որի արդյունքում հիշյալ ժամանակահատվածում ծնվեցին ոչ միայն սոցոեալիզմի մեթոդի, այլև ազատ ստեղծագործ մտքի բարձրարժեք նմուշներ:

Օգտագործված գրականության ցանկ

1. **Աղասյան Արարատ**, Հայ կերպարվեստի զարգացման ուղիները 19-20-րդ դարերում, Երևան, 2009
2. **Ավաքյան Արտյուր**, Из истории художественной жизни Армении, Ереван, 2002.
3. **Գյուրջյան Գաբրիել**, Խորհրդահայ կերպարվեստի անցած ուղին, Ֆեոդորային արվեստ, 1934, թիվ 10 :
4. «Խորհրդային Հայաստան», 12 մայիսի, 1932, N 117:
5. Հայ ժողովրդի պատմություն ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ. Հ. 7, Երևան, 1967:

*Տճան/Հանձնվել է՝ 29.07.2020
Рецензирована/Գրախոսվել է՝ 31.07.2020
Принята/Ընդունվել է՝ 01.08.2020*