

**ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ
ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ**

**ԵՐԻՏԱՍԱՐԴ ՀԱՅ ԱՐՎԵՍՏԱԲԱՆՆԵՐԻ
ԳԻՏԱԿԱՆ ՏԱՍՆԵՐՈՐԴ ՆՍԱՇՐՋԱՆ**

Նվիրվում է Փանոս Թերլեմեզյանի ծննդյան 150-ամյակին

(10-11 նոյեմբերի, 2015)

Նստաշրջանի նյութեր

**ԵՐԵՎԱՆ
ՀՀ ԳԱԱ «ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ» ՀՐԱՏԱՐԱԿԶՈՒԹՅՈՒՆ
2016**

Հրատարակվում է ՀՀ ԳԱԱ գիտահրատարակչական խորհրդի որոշմամբ
Հրատարակվում է ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի
գիտական խորհրդի որոշմամբ

ԽՄԲԱԳՐԱԿԱՆ ԽՈՐՀՈՒՐԴ

- Արարատ Աղասյան** (նախագահ) – ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ
- Աննա Ասատրյան** – արվեստագիտության դոկտոր
- Լիլիթ Երնջակյան** – արվեստագիտության դոկտոր
- Մուրադ Հասրաթյան** – ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ
- Հենրիկ Հովհաննիսյան** – ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ
- Վիգեն Ղազարյան** – ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ
- Դավիթ Քերթմենջյան** – ճարտարապետության դոկտոր
- Գայանե Ամիրադյան** – արվեստագիտության թեկնածու
- Լիլիթ Արտեմյան** – արվեստագիտության թեկնածու
- Մերի Կիրակոսյան** – արվեստագիտության թեկնածու
- Մարտին Հարությունյան** – արվեստագիտության թեկնածու
- Մանե Մկրտչյան** – արվեստագիտության թեկնածու
- Տաթևիկ Շախուլյան** – արվեստագիտության թեկնածու
- Մարգարիտա Քամայան** – արվեստագիտության թեկնածու

Պատասխանատու խմբագիր՝
ԱՆՆԱ ԱՍԱՏՐՅԱՆ

Ե 859 Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական տասներորդ նստա-
շրջան (Նվիրվում է Փանոս Թերլեմեզյանի ծննդյան 150-ամյակին):
Նստաշրջանի նյութեր (10-11 նոյեմբերի, 2015) / ՀՀ ԳԱԱ արվեստի
ին-տ: Խմբ. խորհուրդ՝ Ա.Վ.Աղասյան (նախագահ) և այլք: Խմբ.
Ա.Ասատրյան. – Եր.: ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2016, 303 էջ:

ՀՀ ԿԳԸ գիտության պետական կոմիտեի ֆինանսավորմամբ ՀՀ ԳԱԱ արվեստի
ինստիտուտի նախաձեռնությամբ 2015թ. նոյեմբերի 10-11-ին իր նիստերը գումարեց
երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական տասներորդ նստաշրջանը՝ նվիրված
Փանոս Թերլեմեզյանի ծննդյան 150-ամյակին:

Ժողովածուն պարունակում է նստաշրջանի աշխատանքներին մասնակցած երի-
տասարդ արվեստաբանների զեկուցումները: Նյութերը ներկայացվում են բնագրով՝ ըստ
ելույթների հաջորդականության:

Ժողովածուն հասցեագրված է արվեստաբաններին, հայագետներին և ընթերցող
լայն շրջաններին:

**Հրատարակվում է ՀՀ ԿԳՆ գիտության
պետական կոմիտեի ֆինանսավորմամբ**

**ԵՐԻՏԱՍԱՐԴ ՀԱՅ ԱՐՎԵՍՏԱԲԱՆՆԵՐԻ ԳԻՏԱԿԱՆ ՏԱՍՆԵՐՈՐԴ
ՆԱՏԱՇՐՋԱՆԸ՝ ՆՎԻՐՎԱԾ ՓԱՆՈՍ ԹԵՐԼԵՄԵԶՅԱՆԻ
ԾՆՆԴՅԱՆ 150-ԱՄՅԱԿԻՆ**

ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի նախաձեռնությամբ և ՀՀ ԿԳՆ գիտության պետական կոմիտեի աջակցությամբ 2015թ. նոյեմբերի 10-11-ը ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի երիտասարդ արվեստաբանների խորհուրդը զումարեց Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական տասներորդ նստաշրջանը՝ նվիրված հայ իրապաշտական գեղանկարչության ականավոր ներկայացուցիչ Փանոս Թերլեմեզյանի ծննդյան 150-ամյակին:

Նստաշրջանի աշխատանքներին մասնակցեցին ինչպես ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի, ՀՀ գիտակրթամշակութային այլ օջախների՝ Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի, Երևանի պետական համալսարանի, Հայաստանի պետական երիտասարդական նվագախմբի, Երևանի գեղարվեստի պետական ակադեմիայի, Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտի, Քրիստափոր Քուչնարյանի անվան արվեստի դպրոցի, Ճարտարապետության ազգային թանգարան-ինստիտուտի, «Բարձր արվեստ» կերպարվեստի կենտրոնի, Ճարտարապետության և շինարարության Հայաստանի ազգային համալսարանի, այնպես էլ Իրանի Իսլամական Հանրապետության քաղաքացի ասպիրանտները:

Բացման խոսքում ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի տնօրեն, ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ **Արարատ Աղասյանը** նկատեց, որ «2015 թվականը նվիրված էր Հայոց ցեղասպանության 100-ամյա տարելիցին: Երիտասարդություն և ցեղասպանություն. կարծես անհամատեղելի հասկացություններ են, այդ պատճառով որոշվեց տասներորդ նստաշրջանը նվիրել մեր ականավոր նկարիչ Փանոս Թերլեմեզյանի ծննդյան 150-ամյակին: Դա էլ խորհրդանշական էր. այսպես համընկան ցեղասպանության 100-ամյակը և նրա ծննդյան 150-ամյակը: Քանի որ Թերլեմեզյանը հայ ազատագրական պայքարի ակտիվ մասնակիցներից էր, Վանի հերոսամարտի ղեկավարներից, ուստի նրա ստեղծագործությունը, նրա կյանքը, անունը նույնպես կապվում են ցեղասպանության հետ»: Ողջույնի խոսքով հանդես եկավ Հայաստանի կոմպոզիտորների միության նախագահ **Արամ Սաթյանը**, ով, շնորհավորելով տասներորդ նստաշրջանի

բացման կապակցությամբ, նշեց, որ նստաշրջանի գործունեությունը ճանապարհ է՝ հասկանալու, թե ինչ է կատարվում մեր արվեստում: «Գիտությունը և ստեղծագործական գործունեությունը պետք է զուգահեռ գնան՝ ժամանակ առ ժամանակ իրար բախվելով. եթե չկա առողջ քննադատություն, ապա չկա լավ արվեստ»:

Երկօրյա նստաշրջանի չորս նիստերի ընթացքում ընթերցվեց 37 զեկուցում, որոնցում ներկայացվեցին արվեստագիտության տարբեր գիտաճյուղեր՝ կերպարվեստագիտություն, երաժշտագիտություն, թատերագիտություն, ճարտարապետության պատմություն և կինոգիտություն:

ԿԵՐՊԱՐՎԵՍ: «Փանոս Թերլեմեզյանի ստեղծագործական դիմանկարը» զեկուցմամբ հանդես եկավ ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի սփյուռքահայ արվեստի և միջազգային կապերի բաժնի ավագ գիտաշխատող, արվեստագիտության թեկնածու **Մերի Կիրակոսյանը:** ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի սփյուռքահայ արվեստի և միջազգային կապերի բաժնի գիտաշխատող, արվեստագիտության թեկնածու **Մարտին Հարությունյանը** «Երևանի Մեսրոպ Մաշտոցի պողոտայի և դրա հարակից շինությունների արտաքին ձևավորումներն ու խնդիրները» բանախոսության մեջ բացահայտեց երևանյան պողոտայում առկա մի շարք ճարտարապետական, գեղագիտական թերություններ: «Լևոն Թութունջյանի արվեստը. համեմատական վերլուծություն» զեկուցում «Բարձր արվեստ» կերպարվեստի կենտրոնի աշխատակից **Իրինա Գարսեֆերյանն** անդրադարձավ ֆրանսահայ արվեստագետ Լևոն Թութունջյանի՝ տեխնիկայի տարբեր միջոցներով կատարված ստեղծագործություններին: Վան-Վասսյուրականի զարդահամալիրի գեղարվեստական լուծումների և ոճապատկերային առանձնահատկությունների թեման արծարծեց ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի կերպարվեստի բաժնի հայցորդ **Անի Մխիթարյանը:** ԵՊՀ դասախոս, արվեստագիտության թեկնածու **Հռիփսիմե Վարդանյանի** զեկուցումը Ռուդոլֆ Խաչատրյանի վաղ շրջանի իրապաշտական ստեղծագործությունների մասին էր: ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի սփյուռքահայ արվեստի և միջազգային կապերի բաժնի հայցորդ **Նարե Նադարյանը** «Խաչատուր Իսկանդարյանի խմբաքանդակները» զեկուցում վերլուծեց քանդակագործի՝ պլաստիկական տարբեր եղանակներով կատարված, կոմպոզիցիոն-տարածական ազատ դասավորությամբ գործերը: Մատենադարանի թիվ 9422 Ավետարանի մանրանկարների նկարազարդումների ոճին էր վերաբերում ԵՊՀ դասախոս, արվեստագիտության թեկնածու **Սաթենիկ Չուգասյանի** զեկուցումը: ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի սփյուռքահայ

արվեստի և միջազգային կապերի բաժնի հայցորդ **Սոնա Հակոբյանը** ներկայացրեց «Հայոց Մեծ եղեռնի ազդեցությունը Փոլ Կիրակոսյանի կյանքում և արվեստում» թեման: «TRIADA ստուդիան՝ որպես հայկական արդի համակարգչային գրաֆիկական դիզայնի բազմակողմանի ու վառ դրսևորումներից մեկը» բանախոսությամբ հանդես եկավ Երևանի գեղարվեստի պետական ակադեմիայի ասպիրանտ **Արտակ Աղյամազյանը**: ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի կերպարվեստի բաժնի հայցորդ **Մարիա Լազարևան** ներկայացրեց «Երկնային մարմինների պատկերումը հայկական լեռնաշխարհի բրոնզե գոտիներում» թեման: ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի սփյուռքահայ արվեստի և միջազգային կապերի բաժնի ավագ գիտաշխատող, արվեստագիտության թեկնածու **Մանե Մկրտչյանն** անդրադարձավ Հովհաննես Շարամբեյանի անվան ժողովրդական ստեղծագործության կենտրոնի պատմությանը, թանգարանային հավաքածուին և ներկայիս գործունեությանը: «Հակոբ Պարոնյանի «Բաղդասար աղբար»-ը Արա Բեքարյանի աչքերով» բանախոսությամբ ներկայացավ ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի սփյուռքահայ արվեստի և միջազգային կապերի բաժնի կրտսեր գիտաշխատող **Շուշանիկ Մուրադյանը**: Ճարտարապետության ազգային թանգարան-ինստիտուտի գիտական քարտուղար **Անի Գրիգորյանն** ամփոփ ներկայացրեց Պալյան ճարտարապետական գերդաստանի նորահայտ արխիվային նյութերը: Երևանի գեղարվեստի պետական ակադեմիայի ասպիրանտ **Անի Աճառյանի** զեկուցումը նվիրված էր Երևանի «Հաղթանակ»-ի թանգարանի ինտերիերի դիզայնին:

ԵՐԱՃՇՏՈՒԹՅՈՒՆ: «Կոմպոզիտոր-կատարող հարաբերությունները երաժշտական մեկնաբանության համատեքստում» բանախոսությունը ներկայացրեց Հայաստանի պետական երիտասարդական նվագախմբի տնօրեն, արվեստագիտության թեկնածու **Սարգիս Բալբաբյանը**: ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի սփյուռքահայ արվեստի և միջազգային կապերի բաժնի գիտաշխատող, Երիտասարդ արվեստաբանների խորհրդի նախագահի տեղակալ, արվեստագիտության թեկնածու Լիլիթ Արտեմյանը «Վահրամ Բաբայանի «Pro e Contra» դաշնամուրային պիեսի կոմպոզիցիոն առանձնահատկությունների և կատարողական մեկնաբանման շուրջ» զեկուցման մեջ վերլուծեց ստեղծագործության տեխնիկական հիմքերի առանձնահատկությունները՝ կատարողական տեսանկյունից գեղարվեստական գաղափարը համապատասխանաբար ներկայացնելու նպատակով: Ի դեպ, նիստին ներկա կոմպոզիտոր Վահրամ Բաբայանն իր գոհունակությունը հայտնեց երիտասարդ հետազոտողի ուսումնասիրության և եզրահանգումների կապակցությամբ: Կոմիտասի թանգարան-

ինստիտուտի տնօրեն **Նիկոլայ Կոստանոյանը** գիտական շրջանառության մեջ դրեց դաշնակահարուհի, երաժշտագետ Մարգարիտ Բաբայանի հուշերը Տարոնի տխրակ Արմենակ Շահմուրադյանի մասին: «Ռոք երաժշտության էկոհոգեբանական առանձնահատկությունները» զեկուցման մեջ Քրիստափոր Քուշնարյանի անվան արվեստի դպրոցի տնօրեն **Էդգար Գյանջումյանը** ներկայացրեց երաժշտական տեգատուրուսի ձևավորման տեսանկյունից բխող առանձնահատկությունները: ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի սփյուռքահայ արվեստի և միջազգային կապերի բաժնի գիտաշխատող, արվեստագիտության թեկնածու **Գայանե Ամիրադյանը** հանդես եկավ «Հայ հոգևոր երգարվեստի Նոր Ջուղայի կամ Հնդկահայոց ավանդույթի որոշ ծայնեղանակային առանձնահատկությունների շուրջ» զեկուցմամբ: ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի սփյուռքահայ արվեստի և միջազգային կապերի բաժնի հայցորդ **Սոնա Մակարյանն** առաջին անգամ գիտական շրջանառության մեջ դրեց մի շարք արխիվային վավերագրեր, այդ թվում՝ արդեն ԽՍՀՄ ժողովրդական արտիստ, ԽՍՀՄ Մեծ թատրոնի մենակատար Պավել Լիսիցյանի փաստաթղթերը՝ Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիան էքստենս ավարտելու վերաբերյալ: «Երաժշտության հարցերը Արշակ Չոպանյանի «Անահիտ» հանդեսում» թեման ներկայացրեց Երևանի պետական կոնսերվատորիայի ասպիրանտ **Դավիթ Մելքոնյանը**: Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի հայցորդ **Սոֆյա Ղազարյանն** անդրադարձավ Կոմիտասի՝ մանուկների համար գրված երաժշտության սակավ հայտնի էջերին: ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի սփյուռքահայ արվեստի և միջազգային կապերի բաժնի ավագ գիտաշխատող, արվեստագիտության թեկնածու **Տաթևիկ Շախկույանը** «Սասունցի Դավիթ» էպոսի երգվող հատվածների մեղեդիական ուրվագծերը» բանախոսության շրջանակում ներկայացրեց էպոսի երգվող հատվածների հետազոտությունը՝ ըստ նորագույն տեխնոլոգիաների վերլուծությունների: ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի սփյուռքահայ արվեստի և միջազգային կապերի բաժնի կրտսեր գիտաշխատող **Լիլիթ Հակոբյանն** անդրադարձավ Նիկոլ Գալանդեյանի երրորդ՝ «Հովիվը» օպերային և կարևորեց վերջինիս բեմադրության հարցը: Իրանի երաժշտական մշակույթի համատեքստում հայ կոմպոզիտորների ստեղծագործության մասին էր Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի հայցորդ **Շուշան Այվազյանի** զեկուցումը: ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի սփյուռքահայ արվեստի և միջազգային կապերի բաժնի հայցորդ **Մարիաննա Պողոսյանը** ներկայացրեց Հայաստանում կիթառային դպրոցի հիմնադիր, կոմպոզիտոր Էդուարդ Բա-

դայանի ստեղծագործական դիմանկարը: Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի ասպիրանտ, Իրանի Իսլամական Հանրապետության քաղաքացի **Ասդար Զանաթի Վահաբը** հանդես եկավ «Երաժշտությունը Ֆիրդուսու «Շահնամե» պոեմի նկարագարդումներում» զեկուցմամբ: ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի երաժշտության բաժնի հայցորդ **Արմինե Աթոյանը** վերլուծեց Մարտուն Իսրայելյանի «Սիրո և տրտմության խոսքեր» խմբերգաշարը երկսեռ երգչախմբի համար (a cappella, խոսք՝ Վահան Տերյանի):

ԹԱՏՐՈՆ ԵՎ ԿԻՆՈ: ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի թատրոնի բաժնի կրտսեր գիտաշխատող **Անուշ Ասլիբեկյանը** «Դրությունը որպես ձևային հիմք Վիլյամ Սարոյանի «Պինգ-պոնգ խաղացողները» փոքր դրամայում» բանախոսության մեջ շոշափեց հեղինակի փոքր թատերախաղերը դրության և ներքին դրամատիկական ձևի տեսանկյունից: ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի սփյուռքահայ արվեստի և միջազգային կապերի բաժնի ավագ գիտաշխատող, արվեստագիտության թեկնածու **Արսեն Համբարձումովը** դիտարկեց Ա.Վերնոյի «Մայրիկ» (1991), Ա.Էգոյանի «Արարատ» և Տավիանի եղբայրների «Արտույտների ագարակը» (2007) ֆիլմերը:

ՃԱՐՏԱՐԱՊԵՏՈՒԹՅՈՒՆ: «Էջմիածնի Շողակաթ եկեղեցու վաղմիջնադարյան հորինվածքի վերակազմությունը» զեկուցմամբ հանդես եկավ ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի ճարտարապետության բաժնի ավագ գիտաշխատող, ճարտարապետության թեկնածու **Արեգ Հասրաթյանը:** Ճարտարապետության և շինարարության Հայաստանի ազգային համալսարանի հուշարձանների չափագրության և ախտորոշման լաբորատորիայի վարիչ, ճարտարապետության թեկնածու **Դավիթ Նահապակյանի** զեկուցման թեման էր «Քարաղյուս համադրությամբ որմնաշարերը IX-XIII դդ. հայկական պաշտամունքային ճարտարապետության մեջ»: «Տեղ գյուղի Սուրբ Գևորգ եկեղեցին» բանախոսության շրջանակներում ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի ճարտարապետության բաժնի գիտաշխատող, ճարտարապետության թեկնածու **Հրանտ Հովսեփյանն** անդրադարձավ եկեղեցու ծավալատարածական հորինվածքին, հարդարանքի նկարագրությանը և վերլուծական ուսումնասիրությանը: ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի ճարտարապետության բաժնի ասպիրանտ, Իրանի Իսլամական Հանրապետության քաղաքացի **Սառա Մալեք Մոհամադիի** զեկուցումը Թեհրանի թատերական համալիրի ճարտարապետության մասին էր:

Եզրափակիչ խոսքով հանդես եկավ ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի տնօրենի գիտական գծով տեղակալ **Աննա Ասատրյանը:**

Նստաշրջանն անցավ ակտիվ քննարկումների և կառուցողական հարցադրումների առողջ մթնոլորտում:

Նստաշրջանի շրջանակներում 2015թ. նոյեմբերի 17-ին Հայաստանի կոմպոզիտորների տան դահլիճում տեղի ունեցավ «Փանոս Թերլեմեզյանի սիրելի կոմպոզիտորները» խորագրով համերգը, որին մասնակցեցին գիտական աշխատանքով զբաղվող երիտասարդ երգիչներ, դաշնակահարներ, կոմպոզիտորներ: Միջազգային և հանրապետական մրցույթների դափնեկիր **Լիլիթ Արսեմյանը** ներկայացրեց Տ.Չուփաճյանի «Մահանվագը», որի կատարումը նվիրվեց նույն օրը կյանքից հեռացած ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի առաջատար գիտաշխատող, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ Կարինե Խուդաբաշյանի հիշատակին, և «Մեծ ֆանտաստիկ վալսը», ինչպես նաև Բեթհովենի N 28 յա մաժոր Սոնատի 1-ին մասը և Կոմիտասի չորս պարերը՝ «Երանգին», «Ունաբին», «Մարալին» և «Շուշիկին»: Վեյն Շորթերի թեմայով ջազային իմպրովիզացիայով հանդես եկավ ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի գիտաշխատող, արվեստագիտության թեկնածու, միջազգային և հանրապետական մրցույթների դափնեկիր, կոմպոզիտոր, երգեհոնահար **Հովհաննես Մանուկյանը**: Կոմիտասի «Մուփն էր երկինքը» ռոմանսը (խոսք՝ Հ. Թումանյանի) և գեղջկական «Մատնիքը մատովս չէր» երգը հնչեցին հանրապետական մրցույթների դափնեկիր **Սոնա Մակարյանի** կատարմամբ և **Սոֆյա Ղազարյանի** նվագակցությամբ: Աննախադեպ էր ԻԻՀ քաղաքացի **Ասդար Զանաբի Վահաբի** կատարումը. նա հայերեն երգեց Կոմիտասի «Կռունկը» և «Քելե, քելեն»: Կիրառահար **Մարիաննա Պողոսյանը** կատարեց Էդուարդ Բադալյանի «Էքսպրոմտը»: Համերգի ավարտին **Էդգար Գյանջումյանի** և Ձայնի պահպանման մասնագիտացված դպրոցի երգչախմբի կատարմամբ հնչեցին «Учысь прощатъ» (երաժշտ.՝ Էդգար Գյանջումյանի, խոսք՝ Բորիս Պաստեռնակի) և «Քեզ միշտ փառք» (երաժշտ.՝ Էդգար Գյանջումյանի, խոսք՝ Ռեզմիկ Դավոյանի) խմբերգերը: Նվագակցում էր Էդուարդ Գյանջումյանը:

Համերգը վարեց և ներածական խոսքով հանդես եկավ **Աննա Ասպրըրյանը**:

Մերի ԿԻՐԱԿՈՍՅԱՆ

Արվեստագիտության թեկնածու
ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի երիտասարդ
արվեստաբանների խորհրդի նախագահ

Մերի ԿԻՐԱԿՈՍՅԱՆ
Արվեստագիտության թեկնածու
ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտ

ՓԱՆՈՍ ԹԵՐԼԵՄԵՉՅԱՆԻ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾԱԿԱՆ ԴԻՄԱՆԿԱՐԸ

«Փանոս Թերլեմեչյանը վառ հայրենասերի, կենսունակ արվեստագետի մի ներդաշնակ կերպար էր, որն իր հասարակական և ստեղծագործական գործունեությամբ բացառիկ երևույթ էր հայ կերպարվեստի դարավոր պատմության մեջ»¹:

Արա Սարգսյան

Փանոս Թերլեմեչյանը XIX-XX դարերի հայ կերպարվեստի գեղանկարչության իրապաշտական դպրոցի ակնառու ներկայացուցչի, մշակութային, հասարակական-հեղափոխական գործչի, հայ ազատագրական պայքարի նվիրյալի, հայրենասեր արվեստագետի ինքնատիպ կերպար է: Թերլեմեչյանի ստեղծագործական ուղին ձևավորվել է պատմական դժվարին ժամանակաշրջանում, անցել տառապանքի և զրկանքներով լի պանդխտության տարիների միջով: Բազմաժանր նկարիչը ծնվել է Վանում և իր ստեղծագործական առաջին քայլերը կատարել Փարիզում: Գեղանկարչության բնագավառում առաջին հաջողություններն արձանագրվել են 1900-ին, երբ Ժուլիենի գեղարվեստի ակադեմիայում կազմակերպված ուսանողական ցուցահանդեսում նրա «Մերկ տղամարդու ֆիգուր» գծանկարն արժանացավ առաջին մրցանակի²: Ապրելով և ստեղծագործելով Ֆրանսիայում՝ նկարիչն անհաղորդ չի մնում ֆրանսիական կենցաղին, որից ոգեշնչված ստեղծում է «Աշխատավորուհին ջրհորի մոտ» (1900) հայտնի կտավը:

Նկարում գրագետ է կատարված լուսաստվերային անցումների և հատ-

¹ Տե՛ս **Սարգսյան Ա.**, Հոդվածներ, ելույթներ, հուշեր, Երևան, «Սովետական գրող», 1982, էջ 197:

² Տե՛ս **Կիրակոսյան Մ.**, Փանոս Թերլեմեչյանի կյանքը և ստեղծագործությունը, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչություն, 2014, էջ 21, **Թերլեմեչյան Փ.**, Կյանքիս հուշերը, ՀԱՊ հուշածեռագրային բաժին, ֆոնդ 60, թղթ. 3:

կապես արևոտ հասվածների, ստվերային ֆրագմենտների տարրալուծումը: Բացի մուգ կոլորիտի օգտագործումից, Թերլեմեզյանի բնանկարների «մտերմությունը» բարբիզոնյան նկարիչների աշխատանքների հետ վկայում են նկարչի հետախույզ, ուսումնասիրող դիտողականությունը, բնապատկերի դետալային, մանրամասն պատմողականությունը: Այս շրջանում Թերլեմեզյանը նախընտրում է բնության խաղաղ, անվրդով տեսարաններ. նկարչի արվեստի ոգեշնչման աղբյուրը փարիզյան միջավայրն է՝ բնության գողտրիկ տեսարաններով հանդերձ: Թեև XX դարի սկզբի Ֆրանսիայում ծնունդ էին առնում գեղանկարչական մի շարք ուղղություններ, այդուհանդերձ մինչև 1910-ական թթ. Թերլեմեզյանի աշխատանքներում միայն տեսանելի էր «ակադեմիզմի կնիքը», որն արտահայտվում էր նկարչի կիրառած գունաշարի միապաղաղ, կրկնվող, շագանակագույն երանգների մեջ: Սակայն ակադեմիական լիարժեք կրթությունը գծանկարի գրագետ տիրապետման, վարպետության, կերպարվեստում փորձառություն ձեռք բերելու, գեղանկարչական ձեռագրի հղկման և այլ կարևոր ձեռքբերումներից էր:

Նկարչի բազմաքանակ բնանկարների շարքում, թերևս, առանձնանում են այն աշխատանքները, որտեղ նա ներկայացրել է բնության և ճարտարապետական շինությունների յուրօրինակ սինթեզը: Այդպիսի աշխատանքներից են «Սուլթան Բայազեդի մզկիթը» (1910), «Ռումելի Հիսարի բերդը» (1911), «Դոլմա Բախչեի պալատը» (1911) կտավները: Թերլեմեզյանի վաղ շրջանի այս աշխատանքները նկարչի այն եզակի գործերից են, որտեղ մուգ, ակադեմիական երփնագիրը, որոշակի փոփոխությունների ենթարկվելով, դառնում է գունեղ և եզակի դեպքերում՝ լուսավոր: Այս կտավների կարևոր առանձնահատկությունը ոչ թե դրանց կոմպոզիցիոն ճշգրտությունն է, այլ Թերլեմեզյանի վաղ շրջանի համար անսովոր գունային հագեցվածությունը:

Նկարչի արվեստում հատկապես կարևոր տեղ է զբաղեցնում «Սանահին վանքի գավիթը» (1904) ստեղծագործությունը, որը 1913 թ. Մյունխենի միջազգային ցուցահանդեսում արժանացել է ոսկե մեդալի³: Ակադեմիական դպրոցի ազդեցությունը հատկապես նկատելի է այս աշխատանքում: Դա են վկայում ճարտարապետական շինության հստակ ձևերի ճշգրիտ ներկայացումը, նկարի դեղնադարչնագույն երանգավորումը: Թերլեմեզյանը վարպետորեն է հաղորդել Սանահինի հրաշագեղ կոթողի մոնումենտալ ուժը: Թերևս սա աշխատանքի ամենամեծ արժանիքն է:

³ Տե՛ս «Հայ նկարչութիւն», «Նավասարդ», Կ. Պոլիս, 1914, էջ 271:

Նկարչի արվեստի պոլսյան շրջանում հանդիպում ենք ճարտարապետական մի մոտիվի, որին Թերլեմեզյանն անդրադարձել է իր ստեղծագործական կյանքի տարբեր փուլերում: Մոնումենտալ տպավորության առումով, թերևս, անգերազանցելի օրինակ է «Ռումելի Հիսարի բերդը» (1911): Շինությունը պատկերված է մոտ տարածությունից, տրված է ռեալիստական գեղանկարչությանը հատուկ «ամուր» վրձնումներով: 1913 թ. Թերլեմեզյանը երկրորդ անգամ է անդրադառնում նշված թեմային: Բերդի նախորդ պատկերից սա տարբերվում է հատկապես իր կոլորիտով: Ընտրելով հեռավոր դիտակետ՝ նկարիչը կարևորում է բնության և ճարտարապետության միասնության գաղափարը: Բնության թարմ շունչն արտահայտվում է լուսաստվերային փոխանցումների շնորհիվ: Այս աշխատանքները հավաստում են, որ արդեն այս շրջանում Թերլեմեզյանը կարողանում է վարպետորեն հաղորդել ճարտարապետական կառույցի և բնության ներդաշնակ համադրությունը:

Արվեստագետի վաղ շրջանի ակադեմիական երփնագրից ազատ, գունային արտահայտչականությամբ հատկապես աչքի է ընկնում «Ուխտավորների ժամանումը» (1907) կտավը: Սևանի բնապատկեր ներկայացնող գործում Թերլեմեզյանը կարծես ազատվել է մուգ և գորշ երանգներից: Մեր առջև հանում է ջրային տարերքն իր լազուրիտե գունային գրավչությամբ: Լիովին կիսում ենք Թերլեմեզյանի արվեստին վերաբերող Արարատ Աղասյանի այն միտքը, որ նկարչի 1900-ականների բնանկարներում դեռ գերիշխում է ակադեմիզմին բնորոշ մուգ կոլորիտը...⁴:

Հիրավի, այս բնապատկերներում դեռ գերակշռում է ակադեմիզմին հատուկ մուգ երփնագրությունը, բայց արդեն Փարիզում ստեղծված քաղաքային տեսարաններում նկարիչը դիմում է պատկերման իմպրեսիոնիստական եղանակին՝ վարպետորեն վերարտադրելով ջրի մեջ ընկած արևի ճառագայթների վետվետումները, արհեստական լուսավորությամբ հրավառված գիշերային փողոցները:

Թերլեմեզյանի բնանկարչական աշխատանքների շարքում առանձնահատուկ տեղ է զբաղեցնում «Վանա լիճը և Սիփան սարը Կտուց կղզուց» (1915) հանրահայտ կտավը, որում նկատվում են նկարչի հոգու հուզական և կարոտագին ապրումները: Իստաշունչ ու զուսպ բնությունը նկարիչն արտահայտել է ջերմ և հայրենասիրական հույզերով: Նա ռեալիստական արվեստի ողջ

⁴ Տե՛ս Աղասյան Ա., Հայ կերպարվեստի զարգացման ուղիները XIX-XX դարերում, Երևան, «Ոսկան Երևանցի», 2009, էջ 21:

ուժով է հաղորդում հայրենիքի խորհրդանիշների՝ Վանա լճի և Սիփան սարի պատկերները: Անտարակոյս, աշխատանքը կարող ենք համարել Թերլեմեզյանի բնանկարչական կտավների գլուխգործոցը: Այն վստահաբար փաստում է, որ արվեստագետը լիովին հրաժարվել և հաղթահարել է մուգ ակադեմիական տոնայնությունը: Նկարչի ներկայանակը լցվել է լույսով: Այս սքանչելի բնանկարն այսօր ընկալվում է որպես «հրաժեշտի խոսք հայրենիքին» (Շ.Խաչատրյան)⁵: Նկատելի է, որ Թերլեմեզյանի արվեստի միջին շրջանում գերիշխող ժանրը մնում է բնանկարը:

1916-ին նկարչի՝ Վրաստան կատարած ճանապարհորդության ընթացքում ստեղծվում են բազմաթիվ բնապատկերներ՝ ինչպես ավարտուն կտավներ, այնպես էլ էտյուդային գործեր: Այդպիսի աշխատանքներից են «Մախին-ջաուրի» (1916), «Հին Թիֆլիսը վերջալույսին» (1916) կտավները: Ստեղծագործական այս շրջանում Թերլեմեզյանը, կարելի է ասել, մերժել է ակադեմիական մուգ երանգավորումը: Նկարչի վրձնահարվածներն ավելի ազատ, էքսպրեսիվ են դառնում, իսկ գույնը՝ հագեցած և խիտ, որոշակի փոփոխությունների են ենթարկվում նաև լուսաստվերային անցումները, ավելի կտրուկ ձևեր է ընդունում լույսի և ստվերի մոդելավորումը, արևի ջերմության և լույսի պատկերումը հանդես է գալիս կոնտրաստային և ուժեղ շեշտադրումներով, բացակայում են նախորդ շրջանի որոշ աշխատանքներին բնորոշ տոնային նուրբ ելևէջները:

Այս շրջանում հատկապես ակնառու է դառնում իմպրեսիոնիզմի ազդեցությունը: Բնության նատուրալիստական ուսումնասիրությունը շուտով փոխվում է իմպրեսիոնիստականի: Նկարչի կտավները հագեցնում են օդով ու լույսով, անհետանում է առարկաների ուրվագիծը: Գեղանկարչության մեջ առկա որոշ իմպրեսիոնիստական տարրեր նկարչի արվեստի իրապաշտական հունի զարգացման վկայությունն են, բայց, այդուամենայնիվ, իմպրեսիոնիզմի ներգործությունը Թերլեմեզյանի արվեստում չափավոր էր, այս ուղղությունից արվեստագետը միայն որոշ արտահայտչամիջոցներ էր փոխառել: Նկարչի կտավներում ավելի խորն են ակադեմիական արվեստի ավանդույթները:

Թերլեմեզյանը հայ ժողովրդի պատմության ամենաողբերգական իրադարձությունների ժամանակ, մի կողմ դնելով նկարչական պարագաները, իր անմիջական մասնակցությունն ունեցավ 1915 թ. Վանի ինքնապաշտպանական մարտերին: 1916-ին արվեստագետն անդրադառնում է իրեն հոգեհա-

⁵ Տե՛ս **Խաչատրյան Շ.**, Տավի գույնը (Եղեռնի անդրադարձը հայ նկարչության մեջ), Երևան, «Փրինթինֆո», 2010, էջ 8:

րազատ, իրեն անդադար տանջող, անհանգստացնող թեմայով կտավների, ստեղծում Արևմտյան Հայաստանում ծավալված արյունոտ տեսարանները պատկերող գործեր, որոնցից են «Պատերազմի արհավիրքներ» (1916), «Հայկական կոտորած» (1916), «Հայ գաղթականները լուսնյակ գիշերին ողբում են իրենց հայրենիքը» (անթվակիր): Նկարիչը, վերապրելով Մեծ եղեռնը, չէր կարող ընդհանրապես չանդրադառնալ հայի ամենացավալի և դժբախտ, մարդկային ահռելի կորուստներով կորսված հայրենիքի անդարմանելի վշտին: Այդ հույզերով են տոգորված «Գաղթողները ողբում են իրենց հայրենիքը» (անթվակիր) և «Մայրը որոնում է դիակների մեջ իր որդուն» (անթվակիր) անավարտ աշխատանքները⁶: Նկարչի վրձինն անկարող է տալ պատկերի ռեալիստական նկարագիրը: Տեսարանի դժգունությունը լրացնում է պատկերների անավարտ, էսքիզային բնույթը: Խավարի և հուսալքության մթագնած երանգներ է կրում հայրենիքի կորստի մեծ ցավն արտահայտող, վրձնի լայն քսվածքներով կատարված այս աշխատանքը:

Առհասարակ նկատում ենք, որ սյուժետային բովանդակություն ունեցող, հոգեբանական բարդ իրավիճակների, ցավի, տառապանքի և այլ մարդկային հուզառատ տեսարաններում Թերլեմեզյանը զերծ է մնում իրապաշտական, մանրախույզ նկարագրից, տեսարանները ձեռք են բերում ընդհանրական գծեր:

1919-ին նկարչին հնարավորություն է ընձեռվում վերադառնալու և որոշ ժամանակ ստեղծագործելու Պոլսում: Պոլսյան այս շրջանի լավագույն բնանկարներից են «Բոսֆորի ափերը անձրևից հետո» (1919) և «Ռումելի Հիսարի բերդը» (1919): Հարազատ բնակավայրից ներշնչված նկարիչը տալիս է ծաղկող բնության գեղատեսիլ պատկերները: Աշխատանքներում զգացվում է հարազատ վայրերի հանդեպ արվեստագետի կարոտագին հույզը, որն աշխատանքներին յուրօրինակ կենդանություն և թարմություն է հաղորդում:

1920-ականներին Թերլեմեզյանի բնապատկերների գլխավոր թեման դառնում է ծովային տարերքը: Այս աշխատանքները գեղարվեստական այլ որակ, գունային այլ նկարագիր են կրում՝ դրանով իսկ դիտողի մեջ արթնացնելով նոր տրամադրություններ և զգացողություններ: Տվյալ շրջանի լավագույն գործերից են «Ժայռեր: Լա Մանչի ափին» (1921), «Բրետան» (1921),

⁶ Տե՛ս **Աղասյան Ա.**, Համիդյան ջարդերի և Մեծ եղեռնի արտացոլումը հայ կերպարվեստում (1894-1923), «Պատմաբանասիրական հանդես», Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչություն, 2015, 2(199), էջ 15:

«Ափ: Իշխանաց կղզիներ» (1922) բնանկարները, որոնք անխոս վկաներն են այն հանգամանքի, որ Թերլեմեզյանը ծովային պատկերների լուրջ վարպետ է: Նրա նախկին չոր պատկերառճը փոխարինվում է ճկուն վրձնումներով, ջրային տարածություններ պատկերելիս նա կտավին հաղորդում է վերջիններիս թափանցիկությունը՝ չմոռանալով տոնային նուրբ անցումների մասին: Ջրերի հանդարտ անձայրածիր կապույտում սուզված ժայռաբեկորները ձուլվում են ծովային տարերքի հետ: Տեսարանների գլխավոր առավելությունը գունային աստիճանական փոփոխությունների վարպետ պատկերումն է: Ծովափնյա այս տեսարանները դիտողին գրավում են իրենց ռոմանտիկ հույզերով, լույսի տպավորիչ խաղերով: Նկարչի անհանգիստ հույզերն ու զգացումները կարծես դադար են առել այս լռիկ տեսարաններում: Ծովային տարերքի պատկերները հիմնականում խաղաղ և հանգիստ են:

1923-1928 թթ. Թերլեմեզյանն ապրել և ստեղծագործել է ԱՄՆ-ում: Եթե 1920-ականների սկզբին ստեղծված բնապատկերները ներկայացնում էին բնության, ծովային միջավայրի խաղաղ տրամադրությունը, հանդարտ, անխոռվ ընթացքը, ապա ամերիկյան շրջանի բնանկարները միանգամայն այլ տպավորություն են թողնում: Բնության երբեմնի հանդարտությունը փոխարինվում է անսովոր փոթորկոտ, անհանգիստ, «ընդվզող» հոգեվիճակով: Այս առումով աչքի են ընկնում «Նիագարայի ջրվեժը» (1923), «Մեծ ժայռ Խաղաղ օվկիանոսում» (1926) կտավները: Նկարիչը ստեղծում է Խաղաղ օվկիանոսի ափը պատկերող տարբեր տեսարաններ՝ և՛ փոթորկոտ ալեկոծումներով, և՛ խաղաղ, հանդարտ տեսարաններով, որտեղ «երկխոսում» են ծփացող ջրերն ու շրջակա ցամաքը: Այս ստեղծագործություններում Թերլեմեզյանի արվեստում առաջին անգամ բնապատկերները ձեռք են բերում էպիկական շունչ:

Պայծառ գույների և իմպրեսիոնիստական թեթև երփնագրության համադրությամբ են կատարված «Ձկնորսուհին» (1923), «Ֆրեզնոյի հասարակական այգին» (1926) աշխատանքները, որտեղ երանգների կտրուկ հակադրությունները միահյուսվում են թեթև և անկաշկանդ վրձնահարվածների հետ: Յուրահատուկ թեթևությամբ է պատկերված ջրի հայելանման մակերեսը՝ մշակված կապույտ և կանաչ երանգների նուրբ անցումներով:

Եթե նկարչի արվեստի վաղ շրջանում հանդիպող ջրային զանգվածների պատկերումն անլիարժեք էր թվում մուգ գունայնության պատճառով, ապա միջին շրջանի ծովային տեսարաններում Թերլեմեզյանի վրձինը կատարելագործվում է, հղկվում, դառնում առավել թեթև ու սահուն, հագնում լուսավոր գույներով: Թերևս չենք սխալվի, եթե պնդենք, որ այդ ժամանակահատվածում

ստեղծված, վերը հիշատակված ծովային թե՛ հանդարտությամբ շնչող և թե՛ ալեկոծվող, անհանգիստ պատկերներն այս ժանրում նկարչի լավագույն ստեղծագործություններն են:

Երկար ու տանջալից թափառումներից, որոնումներից ու պայքարից հետո՝ 1928-ի սեպտեմբերի 5-ին, Փանոս Թերլեմեզյանը վերադառնում է Հայաստան և բնակություն հաստատում Երևանում: Նկարիչն իր հետ հայրենիք բերեց այն ամենը, ինչ կերտել էր ստեղծագործական կյանքի ընթացքում, և այն, ինչ չէր վաճառել նյութապես ամենաճանր օրերին: Չնայած նկարչի հասուն տարիքին և արդեն առողջական որոշ խնդիրներին՝ խորհրդային շրջանում Թերլեմեզյանն ապրեց իր ստեղծագործական վառ, բայց վերջին շրջանը: Ստեղծեց բազմաթիվ կտավներ, մեծամասնությունը՝ բնանկարներ, որոնց ոգեշնչման աղբյուրը և թեման այս անգամ միայն Հայաստանն էր: Խորհրդային տարիներին նկարիչը ստեղծեց մի շարք արդյունաբերական բնանկարներ: Սրանով իսկ Թերլեմեզյանը խորհրդահայ կերպարվեստում դառնում է բնանկարի նոր տիպի հիմնադիրներից մեկը: Վրձնում է «Ղափանի պղնձաձուլարան» (1929), «Ալավերդի: Ընդհանուր տեսարան» (1931), «Ձորագետ» (1930) աշխատանքները:

Թերլեմեզյանի արդյունաբերական բնանկարներին բնորոշ են վավերագրական ճշգրտությունը, սերը դեպի որոշակի դրվագների մանրամասն նկարագրումը: Նկարչի վաղ շրջանի ստեղծագործություններում կարևորվող լուսաստվերային նուրբ անցումները խորհրդային շրջանի կտավներում կորցնում են իրենց երբեմնի դերը, վերջիններս ձեռք են բերում կտրուկ, կոնտրաստային մոդելավորում:

Խորհրդային շրջանում ստեղծված բնանկարների շարքում առանձնանում է «Տաթևի վանքը» (1929) կտավը, որն աչքի է ընկնում գունային նուրբ ընկալումներով և կատարողական բարձր կուլտուրայով: Հայ ճարտարապետության գոհարներից մեկի՝ Տաթևի վանքի և հայկական բնաշխարհի վեհաշուք ներկայությունն ընդգծված է կապույտի տարրալուծված երանգներով և շինության ամրակուռ ձևերով: Աշխատանքն էպիկական բնույթ է կրում և տոգորված է հայրենասիրական վեհ զգացումներով:

Հայ նկարիչներից շատերի նման Թերլեմեզյանի համար ևս ստեղծագործական ոգեշնչման աղբյուր է հանդիսացել թե՛ բիբլիական Արարատի և թե՛ Սևանա լճի պատկերումը: Նկարչի Արարատյան պատկերների մեծամասնությունն աշնանային բնապատկերներ են, նկարիչը նախընտրում է տարվա այս եղանակը՝ գուցե իր գունապնակի բազմերանգությունը բացահայ-

տելու համար. «Թերլեմեզեանի «Արարատները» անզուգական գործեր են, արուեստի ճշմարիտ գեղեցկություններ, զորս օտարի մը վրձինը, ինչքան էլ ճարտար, ըստ իս, չպիտի կըրնար տալ զանոնք մեզի, անկարող պիտի ըլլար, այդ պատկերներուն մէջ դնելու այն անբացատրելի ինչ զոր Արարատը՝ մեր ցեղի վշտահեղձ սրտին մէջ պահած է...»⁷: Թերլեմեզեանական Արարատները կրում են նկարչի ստեղծագործական ձեռագրի ինքնատիպ կնիքը: Եթե Ս. Աղաջանյանի՝ Արարատի տեսարաններն աչքի են ընկնում դետալային վերարտադրմամբ, ապա Թերլեմեզեանի՝ լեռան պատկերներն ավելի ընդհանրական են, որոշ դեպքերում՝ էտյուդային:

Նկարչի արվեստում Արարատի տեսարաններից ոչ պակաս կարևոր տեղ են գրավում Սևանա լիճը ներկայացնող բնապատկերները:

Խորհրդային շրջանի կտավներում, ինչպես, օրինակ, «Սևանա կղզու ափը» (1935) աշխատանքում կարևորված գունային նկարագիրը հանդես է գալիս երանգային վառ, ակտիվ շեշտադրումներով, ազատ, էքսպրեսիվ վրձնահարվածներով: Արվեստագետի վրձնած Սևանի բնանկարները հիմնականում խաղաղ տեսարաններ են, նկարչին չի ոգեշնչել լճի այլեկոծման դի-նամիկ խաղը:

Թերլեմեզեանը թողել է նաև դիմանկարչական ստեղծագործություններ, որոնք քանակային առումով թեև զիջում են բնանկարներին, բայց գերազանցում են նատյուրմորտներին: Այս ժանրի լավագույն գործերից է հայ գրող, քննադատ, հասարակական գործիչ Արշակ Չոպանյանի դիմանկարը⁸: Նկարիչն իրապաշտական արվեստի համոզիչ ուժով է հաղորդում դիմապատկերի ճշգրտությունը, որին համահունչ է երանգային բնորոշումը՝ համակցված լուսային արտացոլումներով:

Նկարիչն առավել հազվադեպ է անդրադառնում նատյուրմորտներին: Թերլեմեզեանի արվեստի միջին շրջանի միակ նատյուրմորտը՝ «Նատյուրմորտ, մրգեր» (1916), կատարված է նկարչի վաղ աշխատանքներին բնորոշ մուգ երկնագրությամբ: Գունային մուգ, հագեցած և խիտ վրձնահարվածներով է

⁷ Տե՛ս **Հայկ Վ.**, Փանոս Թերլեմեզեան, ՀԱՊ հուշածեռագրային բաժին, ֆ. 30, ի 3241, N 85:

⁸ Փ. Թերլեմեզեանի դիմանկարների մասին առավել մանրամասն տե՛ս մեր հետևյալ հոդվածը՝ **Կիրակոսյան Մ.**, Դիմանկարը Փանոս Թերլեմեզեանի արվեստում, Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական յոթերորդ նստաշրջանը՝ նվիրված Տիգրան Չոխաճյանի ծննդյան 175-ամյակին, նստաշրջանի նյութեր, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչություն, 2013, էջ 174-181:

ստեղծվել «Նատյուրմորտ: Նռներ» (1926) գործը, որում նկատվում է նկարչի հոգեկան ապրումների բացահայտ կնիքը: Նռան վրա առկա ճեղքերը ցավոտ տեսք ունեն, նրանց ընդերքը կարծես արյունով է լցված: Ստեղծագործությունը խորհրդանշում է նկարչի անցած դժվարին՝ կորուստներով և փորձություններով լի կյանքի ուղին:

Այսպիսով, հայ կերպարվեստի դասական Փ. Թերլեմեզյանն իր արվեստի ձևավորման փուլում ընտրեց գեղանկարչության ռեալիստական ուղղությունը, որին անդավաճան մնաց ստեղծագործական ողջ կյանքում: Հայ արվեստի պատմության էջերում Թերլեմեզյանն իր ուրույն տեղն է զբաղեցնում՝ կերտելով ազգասեր արվեստագետի, մշակութային գործչի կերպար, և իր բազմաբովանդակ ստեղծագործություններով հարստացնում է հայ կերպարվեստի գանձարանը:

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Փանոս Թերլեմեզյանը (1865-1941) հայ կերպարվեստի ռեալիստական ուղղության ականավոր ներկայացուցիչներից է: Թեև նկարիչն իր ստեղծագործական բազմաժանր հարուստ ժառանգության մեջ թողել է բնանկարներ, դիմանկարներ, թեմատիկ ստեղծագործություններ, նատյուրմորտներ, սակայն Թերլեմեզյանի արվեստում գերակշռող ժանրը բնանկարն է. նա իր ներդրումն է ունեցել հայ ռեալիստական բնանկարի զարգացման գործում: Նկարչի դժվարին և փորձություններով լի կյանքն անցել է օտար երկրներում, և միայն 1928-ին նա վերադարձել է Հայաստան: Տվյալ հոդվածն ամփոփ ներկայացնում է Թերլեմեզյանի ստեղծագործական դիմանկարը: Ըստ ժամանակագրության՝ վերլուծվում են նկարչի առավելապես բնանկարչական աշխատանքները, միևնույն ժամանակ ներկայացվում են Թերլեմեզյանի դիմանկարները և նատյուրմորտները:

Բանալի բառեր – ռեալիստական նկարագիր, «Պատերազմի արիավիրքներ», նատյուրմորտ, ակադեմիզմ, արդյունաբերական բնանկար, իմպրեսիոնիզմ, դիմանկար:

Мери КИРАКОСЯН

ТВОРЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ ФАНОСА ТЕРЛЕМЕЗЯНА

Фанос Терлемезян (1865-1941) — один из выдающихся представителей реалистического направления в армянском изобразительном искусстве XIX-XX вв. Хотя многожанровый художник в своем творческом наследии оставил пейзажи, портреты, тематические работы, натюрморты, но преобладающим жанром в творчестве Ф. Терлемезяна остается пейзаж. Он внес свой вклад в развитие армянского реалистического пейзажа. Трудная и наполненная испытанием жизнь художника прошла за рубежом, и только в 1928 году он вернулся в Армению. Данная статья является кратким творческим портретом Терлемезяна. В хронологическом порядке проанализированы преимущественно пейзажные работы художника, в то же время представлены некоторые портреты и натюрморты мастера.

Ключевые слова – реалистическая характеристика, “Ужасы войны”, натюрморт, академизм, индустриальный пейзаж, импрессионизм, портрет.

Meri KIRAKOSYAN

PANOS TERLEMEZYAN'S CREATIVE PORTRAIT

Panos Terlemezyan (1865-1941) is one of the most prominent representatives of the realistic direction in Armenian art of the XIX-XX centuries. Although the multi-genre painter has left landscapes, portraits, thematic works and still lifes, but the dominant in his oeuvre remains the landscape genre. He made a unique contribution to the development of Armenian realistic landscape painting. The artist spent most part of his life, full of difficulties, in foreign countries, and only in 1928 he returned to Armenia. This article represents Terlemezyan's short creative portrait. In chronological order are analyzed mainly landscape works of the artist, at the same time Terlemezyan's portraits and still lifes are presented.

Key words – realistic characteristic, "Horrors of war", still life, academism, industrial landscape, impressionism, portrait.

Արեգ ՀԱՐԱԹՅԱՆ
Ճարտարապետության թեկնածու
ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտ

**ԷԶՄԻԱԾՆԻ ՇՈՂԱԿԱԹ ԵԿԵՂԵՑՈՒ ՎԱՂՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ
ՃԱՐՏԱՐԱՊԵՏԱԿԱՆ ՀՈՐԻՆՎԱԾՔԻ ՎԵՐԱԿԱԶՄՈՒԹՅՈՒՆԸ**

Աշխարհում առաջինը քրիստոնեությունը որպես պետական կրոն ընդունած Հայաստանն արդեն վաղ միջնադարում ստեղծեց եկեղեցական շենքերի մի շարք տիպեր, որոնք դարձան հայ ճարտարապետության մեծ ավանդը համաքրիստոնեական շինարարական արվեստում: Դրանց թվում է «գմբեթավոր դահլիճ» տիպը, որ ստեղծվել էր հաճախակի երկրաշարժերին ենթակա Հայկական լեռնաշխարհի սեյսմիկ պայմաններին համապատասխան ճարտարապետական-կառուցողական հորինվածքով: Այս տիպի եկեղեցիներում գմբեթը հենվում է ոչ թե առանձին կանգնած հենակետերի՝ մույթերի վրա, այլ երկայնական պատերին կից որմնամույթերին: Սա ստեղծում է առավել սեյսմակայուն հորինվածք և միաժամանակ միասնական ընդարձակ աղոթասրահ՝ գերադասելի ծիսական նպատակներով:

Ժամանակագրական առումով Հայաստանում այս տիպի առաջինը եղավ Զովունիի Ս. Պողոս-Պետրոս բազիլիկը, որը VI դ. Գնթունի իշխանները վերակառուցեցին գմբեթավոր դահլիճի հորինվածքով: VI դ. վերջով – VII դ. սկզբով է թվագրվում իշխան Մանուել Ամատունու կառուցած Պողոսավանքը: Գմբեթավոր դահլիճ տիպի լավագույն օրինակն է Արունի Ս. Գրիգոր տաճարը, որը կառուցել է Հայաստանի կառավարիչ իշխան Գրիգոր Մամիկոնյանը 662-666 թթ.: VII դ. երկրորդ կեսին է կառուցվել վաղ միջնադարի նույնատիպ հուշարձաններից մեկ հասած չորրորդ օրինակը՝ Դրմաշենի Ս. Թադեոս եկեղեցին:

Վաղմիջնադարյան գմբեթավոր դահլիճի տիպի եկեղեցիների շարքում պետք է դասել նաև պատմական Վաղարշապատի հյուսիսային կողմում այսօր կանգուն Շողակաթ եկեղեցին, որը, ըստ ավանդության, կառուցվել է հռիփսիմյան կույսերից մեկի նահատակության վայրում (համարվում է, որ այն կույսերից Ս. Մարիանեին է նվիրված. միջնադարում եկեղեցին կոչվել է նաև Ս. Մարիանեվանք): Եկեղեցու այժմյան անունը կապվում է Գրիգոր Լուսավորչի տեսիլքի հետ և նշանակում է երկնքից «Լույսի շող կաթեց»:

Մասնագիտական գրականության մեջ Շողակաթ եկեղեցին ներկայաց-

վում է որպես ուշ միջնադարի հուշարձան, որովհետև, ըստ արևմտյան դռան վրայի արձանագրության, այն 1694 թ. կառուցել է Նահապետ Եղեցացի կաթողիկոսը շոռթեցի մեծահարուստ Աղամալ իշխանի բարերարությամբ:

Եկեղեցին ունի գմբեթավոր դահլիճի դասական հորինվածք. ձգված աղոթասրահի երկայնական պատերին կից երկու զույգ հզոր որմնամույթերը կրում են եկեղեցու գմբեթը: Կիսաշրջանաձև խորանի երկու կողմերում կան ուղղանկյուն ավանդատներ, իսկ արևմուտքից, եկեղեցու լայնությանը հավասար սրահ-զանգակատուն կա կցված:

Շողակաթ եկեղեցու հատակագծային հորինվածքն ունի երկու կարևոր առանձնահատկություն, որոնցով այն տարբերվում է ոչ միայն միջնադարյան, այլ նաև, ամենակարևորը, վաղ միջնադարի գմբեթավոր դահլիճներից: Առաջին՝ գմբեթը դրված է ոչ թե ողջ կառույցի կենտրոնում (ինչպես Արուճում, Պողոնիում, Դմաշենում և զարգացած միջնադարի բոլոր նույնատիպ եկեղեցիներում), այլ աղոթասրահի կենտրոնում, ինչպես դա կա Ջովունիում: Երկրորդ՝ ավանդատները խորաններ չունեն՝ մի մանրամաս, որն առկա է VII դ. և դրանից հետո կառուցված հայկական գմբեթավոր դահլիճներում:

Հետևաբար, Շողակաթ եկեղեցին ժամանակագրական առումով անմիջականորեն հաջորդել է Ջովունիի Ս. Պողոս-Պետրոս եկեղեցուն (որի վերակառուցման արդյունք հանդիսացող գմբեթը դրված է աղոթասրահի կենտրոնում) և նախորդել է Պողոնավանքին ու Արուճի Ս. Գրիգոր եկեղեցուն, որոնց գմբեթները գտնվում են կառույցի կենտրոնում, իսկ ավանդատները խորաններ ունեն:

Շողակաթի ճարտարապետության արխաիզմն առաջինը նկատել է Նիկոլայ Տոկարսկին: Նա գրել է, որ «...առաջին գմբեթավոր դահլիճներում գմբեթը դրվում էր, ինչպես և գմբեթավոր բազիլիկներում, աղոթասրահի կենտրոնում, որի հետևանքով խորանը և ավանդատներն ընդգրկող արևելյան կեսն արևմտյանից ավելի երկար էր, ինչը կարելի է տեսնել, օրինակ, Վաղարշապատի Շողակաթ եկեղեցում՝ 1694 թ. կառույցում, որը պահպանել է, դեռ 1923 թ. հայտնաձև մեր կարծիքով, VII դ. հատակագիծը»¹:

Ստեփան Մնացականյանը ենթադրել է, որ Շողակաթը թեև իր ընդհանուր ձևերով նորություն չէ, սակայն նրա հատակագծային ձևերը, որոնք կրկնում են VII դարում այնքան նշանակալից տեղ գրավող գմբեթավոր դահլիճների տիպը, որոշ հիմքեր են տվել ենթադրելու, որ հնում նույն այս

¹ **Токарский Н.** Архитектура Армении IV-XIV вв., Ереван, 1961, стр. 105.

տեղում, հավանաբար, կառուցված է եղել մեկ այլ՝ մեզ չհասած եկեղեցի, և այժմյան Շողակաթը բարձրացվել է նույն այդ հնավանդ կառույցի հիմքերի վրա²:

Շողակաթ եկեղեցու հնավանդությունն արտահայտվում է նաև նրա հատակագծային համաչափություններում. լայնության և երկարության հարաբերությունը կազմում է 1:2,1, ճիշտ այնքան, որքան Պտղնիի և Արուճի գմբեթավոր դահլիճներում (միջնադարում և ուշ միջնադարում այդ հարաբերությունը միանգամայն այլ է):

Այս ենթադրությունը, որ Շողակաթը վաղմիջնադարյան եկեղեցու հիմքերի վրա է կառուցվել, հաստատվեց պատմական տեղեկությամբ:

Շողակաթ եկեղեցու՝ հնագույն գմբեթավոր դահլիճի վերակառուցում լինելու փաստական ապացույցը գտնվում է Նահապետ Եղեսացի կաթողիկոսի պատվերով 1698 թ. Վաղարշապատում գրված «Հայսմավուրքի» հիշատակարանում (առայժմ՝ անտիպ), որտեղ որոշակի նշված է, որ կաթողիկոսը «Ի թուին ՌՃԽԴ (1695) նորի հիման վերստին նորոգեալ կառոյց գեղեցկատիպ յորինուածօք գտաճարի Շողակաթի»³:

«Ահա այս անվիճելի պատմական տեղեկությունը ճշտում է հուշարձանի կառուցման թվականը և միանգամայն հավաստի է դարձնում Շողակաթ եկեղեցին վաղմիջնադարյան գմբեթավոր դահլիճի հիմքերի վրա կառուցելը (բնականաբար կրկնելով հնագույն հատակագիծը)»⁴:

XVII դ. Շողակաթ եկեղեցին վերակառուցելիս արևմտյան ճակատին սրահ են կցել, վրան՝ զանգ-աշտարակ (հետագայում այդ սրահում է 1705 թ. թաղվել եկեղեցին վերականգնող Նահապետ Եղեսացի կաթողիկոսը):

Էջմիածնի Շողակաթ եկեղեցու վերակազմության համար հիմք է ընդունված միայն վերջինիս հատակագիծը: Չնայած հուշարձանը լիովին կանգուն է, ինչպես արդեն նշվեց, սակայն այն իր ծավալատարածական հորինվածքի համաչափություններով և մանրամասներով էապես տարբերվում է վաղմիջնադարյան Հայաստանի գմբեթավոր դահլիճ տիպի եկեղեցիներից: Ներկայումս կանգուն եկեղեցում այլ են տանիքների թեքությունը, պատուհան-

² Մնացականյան Ս., Երևանը և նրա շրջակայքը, Երևան, 1971, էջ 10:

³ Հասրաթյան Մ., Էջմիածնի Շողակաթ եկեղեցու թվագրման հարցի շուրջը, Հայ արվեստի հանրապետական 7-րդ գիտական կոնֆերանս: Զեկուցումների թեզեր, Երևան, 1995, էջ 31:

⁴ Նույն տեղում:

ների քանակը, չափն ու ձևը, առավել հատկանշական է արևելյան ճակատի հորինվածքը: Գմբեթավոր դահլիճ տիպի եկեղեցիներում, բացի Ջովունիի Պողոս-Պետրոս եկեղեցուց, որը հետագայում է բազիլիկից վերածվել գմբեթավոր դահլիճ տիպի, արևելյան ճակատը ձևավորում են զույգ որմնախորշերը, ինչը բացակայում է ներկայիս հուշարձանում: Առանձին ուշադրության են արժանի ներկայիս գմբեթի հորինվածքը և գմբեթատակ քառակուսուց գմբեթի թմբուկին անցման լուծումը:

Այժմ գմբեթը տասնվեցանիստ է՝ ութ լուսամուտներով, ունի որոշակի շեղվածություն ուղղահայաց առանցքի նկատմամբ, գմբեթատակ քառակուսուց անցումը գմբեթի թմբուկին իրականացված է առագաստներով: Սակայն մինչև VI դ. սկիզբը Հայաստանում եկեղեցիները հիմնականում կառուցվում էին ութանիստ գմբեթով, ինչպես օրինակ՝ Պտղնին, Օծունը, Կարմրավորը, Լմբատավանքը և այլն: VII դ. երկրորդ կեսից, հրաժարվելով արդեն արխաիկ ութանիստ գմբեթից, ճարտարապետներն անցում կատարեցին 12-նիստանի գմբեթի, ինչպես օրինակ՝ Արուճի տաճարի, Թալինի Կաթողիկեի և շատերի գմբեթներն են, ինչը ենթադրում է գմբեթատակ քառակուսուց գմբեթին անցման համար արդեն ոչ թե տրոմպային, այլ առագաստային անցում: Վերակազմությունում, հաշվի առնելով եկեղեցու վաղմիջնադարյան հորինվածքի կառուցման ժամանակաշրջանը, Շողակաթի գմբեթն իրականացված է ութանիստ, իսկ գմբեթատակ քառակուսուց գմբեթին անցումը՝ տրոմպային եղանակով: Գմբեթի վերակազմության համար որպես նմանակ է ծառայել Օծունի տաճարի գմբեթը, որը ժամանակաշրջանով առավել մոտ է Շողակաթ եկեղեցուն: Վերջինս այժմ ունի ընդամենը մեկ մուտք՝ արևմտյան կողմում, ինչը նույնպես բնորոշ չէ վաղմիջնադարյան նույնատիպ եկեղեցիներին, որոնք մուտքեր ունեն նաև հարավից, իսկ որոշ դեպքերում նաև հյուսիսային կողմում՝ Արուճ և Պտղնի:

Շողակաթի եկեղեցու վաղմիջնադարյան հորինվածքի վերակազմությունում դռները երկուսն են՝ արևմուտքից և հարավից: Դրանք ճակատային հարթությունից առաջ են ցցված ընդամենը որմնախարսխի լայնության չափով, ինչպես օրինակ՝ IV-VI դդ. հուշարձաններ Քասախի, Երերույքի, Եղվարդի եռանավ բազիլիկներում: Իսկ Շողակաթից հետո կառուցված Արուճի և Դրձաշենի գմբեթավոր դահլիճներում շքամուտքերը ճակատային հարթությունից դուրս են ցցված 2-3 մետր՝ փաստորեն նախամուտք-սրահ ստեղծելով:

Շողակաթի նախնական հորինվածքի վերակազմությունում շքամուտքերն իրենց ճակատային լուծումով պատկանում են վաղ քրիստոնեական

հայկական եկեղեցիների՝ ճակտոնով, երկթեք տանիքով ծածկված տիպին, որի դռան ուղղանկյուն բացվածքը ներգծված է կամարով պսակված խորշի մեջ:

Շողակաթի վերակազմությունում ճակատների հարդարանքի հիմնական տարրերը, շքամուտքերից բացի, լուսամուտների հոնքաձև պսակներն են՝ զարդաքանդակներով ձևավորված:

Ութանիստ թմբուկով գմբեթի ծածկը վերականգնված է քարե սալերով բրգաձև, որն ավելի համահնչյուն է եկեղեցու պարզ ծավալատարածական հորինվածքին:

Շողակաթի նախնական հորինվածքի վերակազմության ժամանակ խնդիր է առաջացնում արևելյան ճակատի լուծումը՝ արդյոք պետք էր այն նախատեսել եռանկյունաձև խորշերով, թե՞ ոչ: Այդ բարդությունն առաջանում է ավանդատների կիսաշրջանաձև խորանների բացակայությունից, որովհետև խորշերի առկայության դեպքում ավանդատան և արտաքին՝ հարավային ճակատի միջև ստացվում է կառուցողական տեսակետից անբավարար հաստության պատի շարվածք: Արուճի, Պտղնիի, Դյմաշենի գմբեթավոր դահլիճներում այդ խնդիրը բացակայում է, որովհետև ավանդատները խորաններ ունեն: VII դ. առանց խորանի ավանդատներով երկայնական տիպի հուշարձաններ Օծունի, Գայանեի, Զորի գմբեթավոր բազիլիկներում արևելյան ճակատը խորշեր չունի: Շողակաթի եկեղեցու վերակազմությունում նույնպես արևելյան ճակատը նախատեսված է առանց արևելյան խորշերի:

Ամփոփելով պետք է նշել Շողակաթ եկեղեցու նախնական հորինվածքի կարևորությունը, որովհետև դրանով լրացվում և հարստացվում է հայ ճարտարապետության ստեղծած գմբեթավոր դահլիճ տիպի վաղմիջնադարյան եկեղեցիների շարքը:

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Հայաստանն արդեն վաղմիջնադարում ստեղծեց եկեղեցական շենքերի մի շարք տիպեր, որոնք դարձան հայ ճարտարապետության մեծ ավանդը համաքրիստոնեական շինարարական արվեստում: Դրանց թվում է «գմբեթավոր դահլիճ» տիպը, որ ստեղծվել էր հաճախակի երկրաշարժերին ենթակա Հայկական լեռնաշխարհի սեյսմիկ պայմաններին համապատասխան ճարտարապետական-կառուցողական հորինվածքով: Այս տիպի առաջինը եղավ Զովունիի Ս. Պողոս-Պետրոս բազիլիկը, որը VI դ. Գնթունի իշխանները վերակառուցեցին գմբեթավոր դահլիճի հորինվածքով: VI դ. վերջով - VII դ. սկզբով է թվագրվում Պտղնավանքը: Գմբեթավոր դահլիճ տիպի լավագույն օրինակն է Արու-

ճի Ս. Գրիգոր տաճարը (662-666 թթ.): VII դ. երկրորդ կեսին է կառուցվել Դրմաշենի Ս. Թադեոս եկեղեցին:

Վաղմիջնադարյան գմբեթավոր դահլիճի տիպի եկեղեցիների շարքում պետք է դասել նաև պատմական Վաղարշապատի հյուսիսային կողմում այսօր կանգուն Շողակաթ եկեղեցին, որը, ըստ արևմտյան դռան վրայի արձանագրության, 1694 թ. կառուցել է Նահապետ Եղեսացի կաթողիկոսը: Եկեղեցին ունի գմբեթավոր դահլիճի դասական հորինվածք:

Շողակաթ եկեղեցու հատակագծային հորինվածքն ունի երկու կարևոր առանձնահատկություն: Առաջին՝ գմբեթը դրված է ոչ թե ողջ կառույցի կենտրոնում, այլ աղոթասրահի կենտրոնում, ինչպես դա կա Ջովունիում: Երկրորդ՝ ավանդատները խորաններ չունեն:

Հետևաբար, Շողակաթ եկեղեցին ժամանակագրական առումով անմիջականորեն հաջորդել է Ջովունիի Ս. Պողոս-Պետրոս եկեղեցուն (որի վերակառուցման արդյունք հանդիսացող գմբեթը դրված է աղոթասրահի կենտրոնում) և նախորդել է Պողոսավանքին ու Արուճի Ս. Գրիգոր եկեղեցուն, որոնց գմբեթները գտնվում են կառույցի կենտրոնում, իսկ ավանդատները խորաններ ունեն:

Այն ենթադրությունը, որ Շողակաթը վաղմիջնադարյան եկեղեցու հիմքերի վրա է կառուցվել, հաստատվեց պատմական տեղեկությամբ:

Շողակաթ եկեղեցու՝ հնագույն գմբեթավոր դահլիճի վերակառուցում լինելու փաստական ապացույցը գտնվում է Նահապետ Եղեսացի կաթողիկոսի պատվերով 1698 թ. Վաղարշապատում գրված հիշատակարանում, որտեղ որոշակի նշված է, որ կաթողիկոսը 1695 թ. հին հիմքերի վրա կառուցեց Շողակաթը:

Էջմիածնի Շողակաթ եկեղեցու վերակազմության համար հիմք է ընդունված միայն վերջինիս հատակագիծը:

Շողակաթի՝ VI-VII դդ. հորինվածքը վերակազմված է դահլիճի կենտրոնում դրված գմբեթով, առանց աբսիդների ավանդատներով, նաև հարավային մուտքով, գմբեթի բրգաձև ծածկով, իսկ արևելյան ճակատը՝ առանց արևելյան եռանկյունաձև խորշերի:

Քանայի բառեր – եկեղեցի, գմբեթավոր դահլիճ, Շողակաթ, Էջմիածին, վերակազմություն:

РЕКОНСТРУКЦИЯ РАННЕСРЕДНЕВЕКОВОЙ АРХИТЕКТУРНОЙ КОМПОЗИЦИИ ЦЕРКВИ ШОХАКАТ ЭЧМИАДЗИНА

Армения уже в раннем средневековье создала целый ряд оригинальных типов церковных зданий, что стало большим вкладом в общехристианском строительном искусстве. Среди них надо отметить тип “купольного зала”, который был создан с архитектурно-конструктивной композицией, соответствующей сейсмическим условиям Армянского нагорья.

Первенцем этого типа стала базилика св. Петра и Павла в Зовуни, которую в VI в. князья Гнтуни перестроили в купольный зал. Концом VI - началом VII вв. датируется собор Птхаванк. Лучшим примером типа купольного зала является собор св. Григория в Аруче (662-666 гг.). Во второй половине VII в. была построена церковь св. Фаддея в Ддмашене.

В ряд раннесредневековых церквей типа купольного зала надо поставить и церковь Шохакат Вагаршапата. Согласно строительной надписи над западным входом, она была возведена католикосом Наапетом Эдесским в 1694 г. Церковь имеет классическую композицию купольного зала. Она имеет две важные особенности. Во-первых, купол поставлен не в центре всего сооружения, а в центре зальной части, как и в Зовуни. Во-вторых, пастофории не имеют абсид. Следовательно, церковь Шохакат по времени возведения следует непосредственно за церковью Зовуни, купол которой воздвигнут в центре зальной части, и предшествовала соборам Птхаванка и Аруча, в которых купол поставлен в центре всего сооружения, а пастофории имеют абсиды.

Предположение, что церковь Шохакат была построена на фундаменте раннесредневековой церкви, было подтверждено историческим свидетельством. В колофоне рукописи, написанной по заказу католикоса Наапета Эдесского в 1698 г., четко указано, что католикос на руинах древней церкви заново возвел церковь Шохакат.

При реконструкции первоначальной композиции церкви Шохакат в основу был взят только его план.

Композиция церкви воссоздана с поставленным в центре зальной части куполом, с пастофориями без абсид, восстановлен южный вход, купол был предусмотрен с шатровым покрытием, а восточный фасад воссоздан без треугольных ниш.

Ключевые слова – церковь, купольный зал, Шохакат, Эчмиадзин, реконструкция.

Areg HASRATYAN

RECONSTRUCTION OF MEDIEVAL ARCHITECTURAL COMPOSITION OF CHURCH SHOGHAKAT ECHMIADZIN

Armenia in the early Middle Ages has created a number of original types of church buildings, which was a great contribution to the Christian construction art. Among them we should note the type of "domed hall", which was created with the architectural and structural composition according to seismic conditions of the Armenian highlands.

The firstborn of this type was the Basilica of St. Peter and Paul in Zovuni that in the VI century Princes Gntuni rebuilt in the domed hall. Ptghavank cathedral dates back to the end of the VI century-beginning of the VII century. The best example of the type of domed hall is the Cathedral of St. Gregory Aruch (662-666 gg.). In the second half of the VII century was built the Church of St. Thaddeus in Ddmashen.

In a series of early medieval churches such as the dome of the hall and the church should be put Shoghakat of Vagarshapat. According to the building inscription above the west entrance, it was built by Catholicos Nahapet of Edessa in 1694. The church has a classical composition of the domed hall. It has two important features. Firstly, the dome is not delivered at the center of building, but at the center of the hall, as in Zovuni. Secondly, pastofories have apses. Therefore, the church Shoghakat by its construction date immediately followed the construction of the church Zovuni (the dome is erected in the center of the knitting) and preceded cathedrals and Ptghavank and Aruch, in which the dome is put in the center of the entire structure, and have pastofory apse.

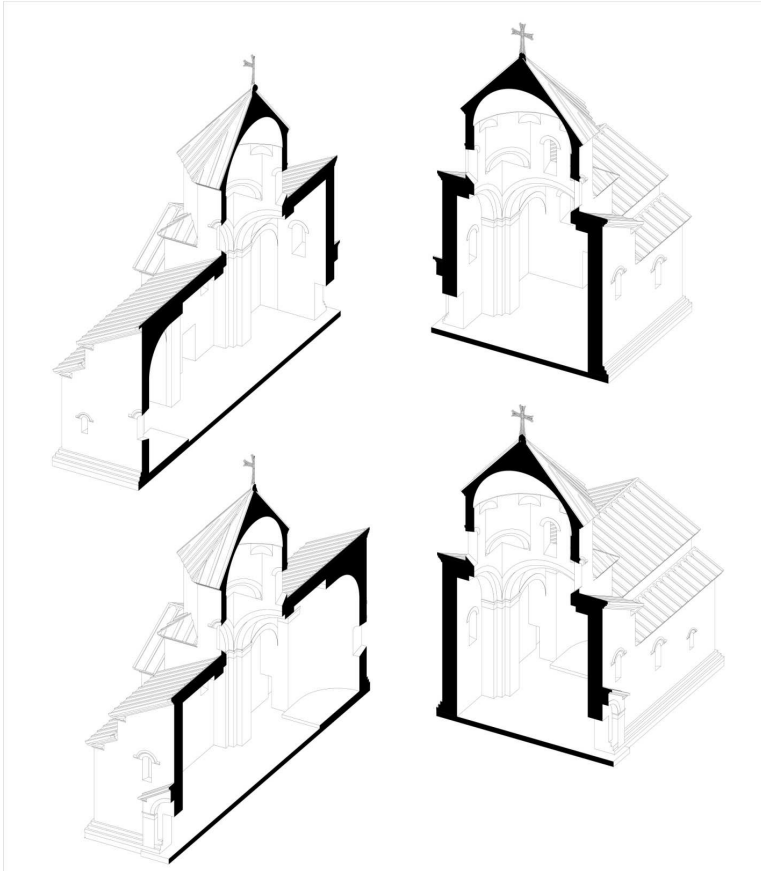
The assumption that the church Shohakat was built on the foundations of early medieval church was confirmed by historical evidence. In the colophon of the manuscript, written by the order of Catholicos Nahapet of Edessa in 1698 is stated clearly that the Catholicos on the remains of an ancient church re-erected church Shohakat.

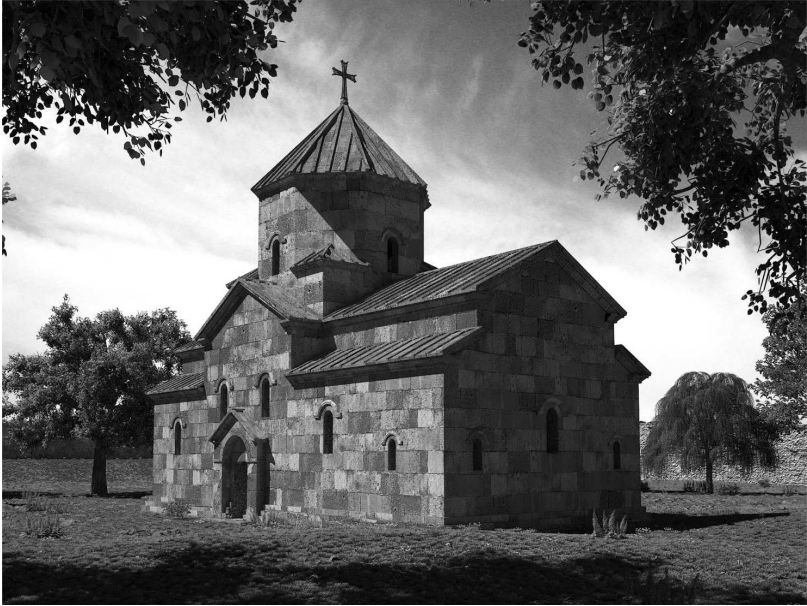
During the reconstruction of the original composition of the church in Shohakat basis was only his plan.

The composition is reconstituted with the supplied Church in the center of the basal dome with pastofories without apses, the southern entrance is restored,

the dome was provided with a pyramid shaped covering, and the eastern façade is recreated without triangular niches.

Key words – church, domed hall, Shoghakat, Echmiadzin, reconstruction.





Սարգիս ԲԱԼԲԱԲՅԱՆ
Արվեստագիտության թեկնածու
Հայաստանի պետական երիտասարդական նվագախումբ

ԿՈՄՊՈԶԻՏՈՐ-ԿԱՏԱՐՈՂ ՀԱՐԱԲԵՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ՄԵԿՆԱԲԱՆՈՒԹՅԱՆ ՀԱՄԱՏԵՔՍՈՒՄ

Հայտնի է, որ երաժշտության մեկնաբանումը գործում է կոմպոզիտոր-կատարող-ունկնդիր համակարգի մեջ, այդ իսկ պատճառով անհրաժեշտություն է առաջանում հետազոտելու այս երեք «մասնակիցների» հարաբերությունները: Այստեղ առաջին հերթին կարևորում ենք կոմպոզիտոր-կատարող հարաբերությունները:

Հատկանշական է, որ այս թեման բավական մանրակրկիտ ուսումնասիրվել է արտասահմանյան հետազոտողների կողմից: Առանձնապես մեծ հետաքրքրություն են ներկայացնում Լուկաս Ֆոսսի «Կոմպոզիտոր-կատարող հարաբերությունների փոփոխությունները» մենագրությունը (1963) և Ռոջեր Սմոլլիի «Ժամանակակից երաժշտության մեջ կոմպոզիտոր-կատարող հարաբերությունների որոշ կողմեր» (1969) հետազոտությունը: Ինչպես գրում է Ռ. Սմոլլին. «Պատմական տեսակետից դիտելիս փորձը ցույց է տալիս, որ վերջին 30 տարում գործնականում կոմպոզիտոր-կատարող հարաբերության յուրաքանչյուր ուղղություն արմատապես փոփոխվել է: Շատ դեպքերում տեղի են ունեցել դերաբաշխման ամբողջական փոփոխություններ»¹: Սմոլլին գտնում է, որ դրա պատճառը կոմպոզիտորական այնպիսի մեթոդների կիրառման արդյունքն է, որն անմիջականորեն կախված է ստեղծագործության կատարողից:

Այսպիսով, կարելի է փաստել, որ կոմպոզիտորները սկսել են ավելի շատ ուշադրություն դարձնել կատարողական հարցերին, մասնավորապես նշենք հետևյալ կետերը.

- ձևավորվում են ամուր ստեղծագործական կապեր կոմպոզիտորների և կատարողների միջև,
- կատարողները դառնում են երկերի ստեղծման նախաձեռնողները,

¹ **Smalley R.** Some Aspects of the Changing Relationship between Composer and Performer in Contemporary Music // Proceedings of the Royal Musical Association. Vol. 96. 1969-1970, p. 83.

- կոմպոզիտորները ստեղծագործելիս հաշվի են առնում տվյալ կատարողի ստեղծագործական նկարագիրը և անհատական հնարավորությունները,
- կատարողները կոմպոզիտորներին առաջարկում են յուրահատուկ ձայնային (ակուստիկ) և տեխնիկական հնարքներ,
- կոմպոզիտորները հետաքրքրված են կատարողների նախաձեռնող գործունեությամբ,
- կոմպոզիտորները մասնակցում են ստեղծագործության կատարման փորձերին, պատրաստման ընթացքին:

Կոմպոզիտոր-կատարող հարաբերությունների փոփոխությունները հետապնդում են ընդհանուր ստեղծագործական նպատակ: Անկասկած, ումանտիկ շրջանում կոմպոզիտորների և կատարողների միջև կային հետաքրքրություններ: Բավական է նշել Մ. Գլինկայի և Ա. Վորոբյովա-Պետրովայի, Ռ. Շումանի և Կ. Վիկի, Ֆ. Լիստի և Կ. Տաուզիգի, Ն. Ռիմսկի-Կորսակովի և Ն. Ջաբե լե Վրուբելի, Պ. Չայկովսկու և Ս. Տանենի օրինակները: Սակայն Լ. Ֆոսը նշում է նաև Լյուդվիգ վան Բեթհովենի հետևյալ միտքը. «Արդյոք նա (հեղինակը նկատի ունի կատարողին) գտնում է, որ ես մտածում եմ իր հիմար ջութակի մասին, երբ հոգիս խոսում է ինձ հետ»²:

XX դարի երկրորդ կեսի երաժշտական կյանքին բնորոշ է այլ մոտեցում: Գիտական ուսումնասիրություններում ընդգծվում են կոմպոզիտորների և կատարողների միմյանց նկատմամբ անվերապահ և փոխադարձ հետաքրքրվածությունը, նրանց հարաբերություններում երկխոսությունը: Այս մասին է Նինա Պերլովայի հետևյալ միտքը. «Հնարավոր է, որ այժմ ավելի քան երբեք, երաժշտության ստեղծումը ենթադրում է կոմպոզիտորի և կատարողի միջև անդադար երկխոսություն, մտքերի, փորձի, տպավորության և արձագանքների փոխանակում»³:

XX դարի երկրորդ կեսին կոմպոզիտորի և կատարողի ստեղծագործական միավորում կարելի է դիտել Ջ. Քեյջի և Դ. Թյուրորի, Լ. Բերիոյի և Կ. Բերբերյանի, Կ. Շտոկհաուզենի և Կ. Պասվերի, Տ. Ռայլիի և «Կրոնոս-քառյակի», Ս. Գուբայրովիչիայի և Ֆ. Լիպսի, Մ. Պեկարսկու և Ի. Մոնիգետտիի, Վ.

² **Foss L.** The Changing Composer-Performer Relationship: A Monologue and a Dialogue // Perspectives of New Music. Vol. 1, No.2. 1963, p. 46.

³ **Perlove N.** Sophie Cherrier - Transmission, Interpretation, Collaboration, Performer's Perspective on the Language of Contemporary Music: An Interview with Sophie Cherrier // Perspectives of New Music. Vol. 36. No.1, 1998. p. 54.

Պոպովայի, Ա. Շնիտկեի և Յու. Բաշմետի համագործակցության օրինակները, որոնք իսկապես մեր ժամանակներում կոմպոզիտոր-կատարող համագործակցության լավագույն օրինակներ են:

Անհրաժեշտ է նշել, որ նման համագործակցություններին մասնակցում են այնպիսի երաժիշտներ, որոնց կարելի է համարել նոր ձևավորումների կատարողներ: Դա հաստատում է Վ. Խոլոպովան, երբ գրում է Ս. Գուբայդուլինայի արվեստի մասին. «Բնականաբար կոմպոզիտորական նորարարություններն արտացոլելու ունակ են միայն տաղանդավոր երաժիշտները: Եվ այստեղ է նրա արվեստի ճակատագրի գլխավոր երջանկությունը. նրա երաժշտությունն ընկավ այնպիսի կարկառուն երաժիշտների ձեռքը, ինչպիսին են ժամանակակից առաջնակարգ կատարողները»⁴: Կոմպոզիտորի համար կատարողի կարևորության ապացույց է կոմպոզիտորի կողմից ամբողջական երկերի նվիրումն այս կամ այն կատարողին: Նույնիսկ կան այնպիսի դեպքեր, երբ կատարողի անունը մտել է ստեղծագործության անվանման մեջ: Օրինակ, Ս. Բուստոտիի «Դաշնամուրային պիես Դեվիդ Թյուդորի համար թիվ 4», Ե. Պողիայցի «Բախչին-կոնցերտը», «Լիպս-կոնցերտը», Ա. Վուստինի “Pour Gidon” ջութակի, հարվածայինների և լարային նվագախմբի համար, ինչպես նաև Գ. Կանչելիի “Rag-Gidon-Time” ջութակի և դաշնամուրի համար գրված ստեղծագործությունը և այլն:

Ս. Ռոստրոպովիչը, ով իր ամբողջ երաժշտական գործունեության ընթացքում ստեղծագործական և ընկերական հարաբերություններ ուներ շատ կոմպոզիտորների հետ, այսպես է նկարագրում կոմպոզիտորների հետ շփումը. «Պետք է նշեմ, որ երբ ես խիստ հետաքրքրություն եմ ունենում որևէ կոմպոզիտորի արվեստի նկատմամբ, ես նստում եմ նրա շնչին այնքան ժամանակ, մինչև նա ինձ համար որևէ ստեղծագործություն գրի: Նաև պետք է նշեմ, որ ոչ բոլոր դեպքերում է իմ նախաձեռնողականությունն արդյունքներ տալիս»⁵: Օրինակ՝ Ա. Շնիտկեին ուղղված նամակում նա գրում է. «Արդեն լրացել է իմ վաթսունամյակը, և ես չգիտեմ, թե ինչքան ժամանակ կմնամ լավ «մարզավիճակում»: Այդ իսկ պատճառով ինձ հերթից հանեք: Գրեք ինձ համար այն, ինչ կցանկանաք: Սա պատվեր է, եթե իհարկե Դուք դա կընդունեք»⁶:

⁴ **Холопова В.** София Губайдулина. Монографическое исследование. Интервью С. Губайдулиной / Э. Рестаньо. М., 1996, стр. 120.

⁵ **Ростропович М.** Мой друг - Андрей Эшпай // СМ. №2, 1990г.

⁶ **Ивашкин А.** Беседы с Альфредом Шнитке, М., 2003. стр. 159-160.

Կոմպոզիտորները կատարողի ազդեցությամբ կամ ինքնաբերաբար արարում են այս կամ այն ստեղծագործությունը, հաճախ աշխատում այդ ուղղությամբ՝ կենտրոնանալով որոշակի մեկնաբանողի վրա: Նրանք հաշվի են առնում վերջինիս կատարողական առանձնահատկությունները, ինչպես նաև բնավորության գծերը: Շատ դեպքերում ստեղծագործության և կատարողի միջև կապն այնքան ուժգին է լինում, որ դա ազդում է այդ ստեղծագործության հետագա ճակատագրի վրա: Նաև պետք է նշել, որ XXI դարում լինում են դեպքեր, երբ մեկնաբանողը ստեղծում է նոր շտրիխ կամ ձայնարտաբերման հնար, որը կոմպոզիտորը գտնում է որպես տվյալ երկի իմաստային միավոր և ներառում դրա մեջ:

Կոմպոզիտորի և կատարողի միջև կապն արտահայտվում է ոչ միայն ստեղծագործության ստեղծման ընթացքում, այլ նաև դրա փորձերի ժամանակ: Փորձերի ընթացքը շատ կարևորում է Ս. Գուբայրովինան: Վ. Խոլովովան նշում է. «Ս. Գուբայրովինայի համար ստեղծագործության արարումն ամենևին չի ավարտվում պարտիտուրի վերջին տակտը գրելով, այլ այն շարունակվում է կատարողի հետ աշխատանքներում»: Վ. Խոլովովայի մեկնաբանությամբ. «Գուբայրովինայի երաժշտության «կենդանի ավյունը» չի տեղավորվում նոտայի թղթի վրա, որը նրա կոմպոզիտորական նորարարության էությունն է»: Ս. Գուբայրովինան նաև գտնում է. «Ստեղծագործությանը կատարողի հայացքը կարող է լինել ավելի ճշգրիտ և օբյեկտիվ, քան կոմպոզիտորի հայացքը: Հաճախ նրանք (հեղինակը նկատի ունի կոմպոզիտորներին) ստեղծագործում են՝ հաշվի չառնելով ստեղծագործության որոշ տարրերի կարևորությունը, որոնք կարող են հայտնաբերվել և կարևորվել այլ երաժիշտների կողմից»⁷:

Շատ կոմպոզիտորներ ոչ միայն մասնակցում են փորձերին, մեկնաբանմանը գնահատականներ տալիս, այլ նաև բարելավում են կատարման ընթացքը, լրացումներ և ուղղումներ կատարում ստեղծագործության տեքստում: Այսպես, Կ. Շոռկիաուզենի համար այդ ընթացքը, որը տևում է մինչև տասը տարի, որոշիչ է լավագույն արդյունք ստանալու համար: Կոմպոզիտորը հարցազրույցի ժամանակ նշել է. «Շատ ժամանակ է անցնում, մինչև երկարատև կատարողական գործունեության արդյունքում ինձ հաջողվում է պարտիտուրում կատարել բոլոր անհրաժեշտ ուղղումներն ու լրացումները, որ-

⁷ **Холопова В.** София Губайдулина. Монографическое исследование, стр. 35, 119.

պեսզի զգամ, որ աշխատանքում արդեն չկան թերություններ, և այն կարող է հրատարակվել»⁸:

Ոչ հազվադեպ կոմպոզիտորի և կատարողի միասնական փորձարարական աշխատանքը համարվում է տվյալ ստեղծագործության երկրորդ ծնունդը, հատկապես, երբ այն գրված է ոչ ստանդարտ նոտագրման համակարգով կամ որոշ թատերականացմամբ: Այդ դեպքում կոմպոզիտորը հնարավորություն է ստանում արտահայտելու կատարման հետ կապված իր «ռեժիսորական» պատկերացումները, որոնք դժվար է ամրագրել գրավոր:

Կոմպոզիտոր-կատարող հարաբերությունների փոփոխության հիմնական հատկությունն է նաև այն, որ կոմպոզիտորները, օգտագործելով առանձնահատուկ նոտագրման համակարգ, կատարողին հնարավորություն են ընձեռում երաժշտական շատ տարրերի հարցում ընտրություն կատարելու, աշխուժացնում են կատարողական ոգին և դրդում նախաձեռնողականությունը: Այսպիսով, կատարողն այնքան է աճում, որ նա դադարում է լինել սովորական մեկնաբանող, այլ թողնում է երաժշտական տեքստի վրա իր ազդեցությունը՝ դառնալով համահեղինակ, իսկ որոշ դեպքերում էլ՝ կոմպոզիտորի մտքերի նախաձեռնող:

Շատ տարրեր ղեկավարելու հնարավորություն ստանալով՝ կատարողներն այսպիսով մտերմանում են կոմպոզիտորների հետ: Նրանց մեջ ակտիվանում է ստեղծագործական միտքը, որը մինչ այդ առաջին հերթին կոմպոզիտորի բացառիկ իրավունքն է: Հաշվի առնելով կոմպոզիտոր-կատարող ստեղծագործական շրթայում կատարողի կարևորության ավելացումը և կոմպոզիտորների մերձեցումը կատարողների հետաքրքրություններին և խնդիրներին, XX դարի երկրորդ կեսի շատ կոմպոզիտորներ օգտագործում են սեփական փորձը:

Փաստորեն վերը նկարագրվածից կարելի է հստակ նշել, որ կոմպոզիտորի և կատարողի մերձեցումը նորագույն ժամանակաշրջանի անփոփոխ փաստ է: Հնարավոր է, որ հենց այս հարաբերությունների մերձեցման արդյունքն է պայմանավորելու երաժշտության զարգացման հետագա ընթացքը:

⁸ Барбан Е. Контакты. Собрание интервью. Санкт-Петербург, 2006, стр. 293.

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Հոդվածում ներկայացվում են XX դարի երկրորդ կեսին կոմպոզիտոր-կատարող հարաբերությունների փոփոխությունները երաժշտության մեկնաբանության համատեքստում: Ներկայացվում են անվանի երաժշտագետ-հետազոտողների, կոմպոզիտորների և կատարողների մտքեր ու կարծիքներ: Շեշտվում է, որ վերջին հիսուն տարիների ընթացքում կոմպոզիտորները սկսել են ավելի շատ ուշադրություն դարձնել կատարողական հարցերին:

Բանալի բաներ – կոմպոզիտոր-կատարող հարաբերություններ, երաժշտության մեկնաբանություն, Լուկաս Ֆոսս, Ռոջեր Սմոլլի:

Саргис БАЛБАБЯН

**ВЗАИМООТНОШЕНИЯ “КОМПОЗИТОР-ИСПОЛНИТЕЛЬ”
В КОНТЕКСТЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ**

В статье отображаются изменения второй половины XX века во взаимоотношениях композитора и исполнителя в контексте музыкальной интерпретации. Представлены высказывания и мнения известных музыкантов-исследователей, исполнителей и композиторов. Подчеркивается тот факт, что в течение последних пятидесяти лет композиторы стали уделять больше внимания вопросам исполнительского искусства.

Ключевые слова – взаимоотношения “композитор-исполнитель”, музыкальная интерпретация, Лукас Фосс, Роджер Смолли.

Sargis BALBABYAN

**THE COMPOSER-PERFORMER INTERRELATIONS IN THE CONTEXT OF
MUSIC INTERPRETATION**

The article displays the changes in composer-performer interrelations during the second half of the XX century in the context of music interpretation. Thoughts and opinions of renowned musician-researchers, performers and

composers are being presented. It is emphasized that in the last fifty years composers have begun to pay more attention to performance issues.

Key words – composer-performer interrelations, music interpretation, Lucas Foss, Rojer Smalley.

Մարտին ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ
Արվեստագիտության թեկնածու
ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտ

ԵՐԵՎԱՆԻ ՄԱՇՏՈՑԻ ՊՈՂՈՏԱՅԻ ԵՎ ԴՐԱ ՀԱՐԱԿԻՑ ՇԻՆՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ՁԵՎԱՎՈՐՈՒՄՆԵՐՆ ՈՒ ԽՆԴԻՐՆԵՐԸ

Հայաստանի Հանրապետության անկախության առաջին տասնամյակում, երբ որոշակիորեն զարգացավ փոքր և միջին բիզնեսը, բացվեցին բազմաթիվ ՍՊԸ-ներ և ԱԶ-ներ, որոնք իրենց գործունեությունն իրականացնում էին խանութներում, կրպակներում, առևտրային շինություններում, փոքր շուկաներում ու տոնավաճառներում: Դրանք իրենց գործունեությունը սկսեցին իրականացնել ըստ պահի հարմարության՝ սոցիալ-տնտեսական վատթար վիճակին զուգահեռ: Մարդիկ հիմնում էին իրենց առևտրային շինությունները, ինչպես կամենում էին, և ինչպես ներում էին ֆինանսական միջոցները. շենքերի մուտքերը, առաջին հարկի բնակարաններն ու նկուղային հարկերը ձևափոխվում էին խանութների կամ առևտրային այլ տարածքների, գլխավոր փողոցներին հարակից բնակելի շենքերին կից կառուցվում էին առևտրային տարածքներ, շենքերի առաջին հարկի պատուհանները վերածվում էին դռների, իսկ վերջին հարկերը դառնում էին նախավերջին: Մի խոսքով՝ խեղաթյուրվում էին Հայաստանի մի շարք քաղաքների ճարտարապետական տեսքն ու հորինվածքը:

Ճարտարապետական այսպիսի ահռելի խեղաթյուրումների հետ մեկտեղ վատթարացան ու խաթարվեցին նաև քաղաքների արտաքին տեսքը, փողոցների ձևավորումներն ու դեկորատիվ տարրերը:

1990-ական թթ. սկիզբ առած այս հակազեղագիտական տեսարանները, ցավոք, շարունակվում և տեսանելի են նաև այսօր: Շարունակվում են Երևան քաղաքի բազմաթիվ փողոցների ու հարակից շենքերի արտաքին ձևավորումների հետ կապված տեսանելի խնդիրները, որոնք ունեն մասնագիտական լուրջ ուսումնասիրության և իրական վերաձևափոխությունների կարիք:

Գիտակցելով խնդրի հրատապությունը՝ ուսումնասիրություններին շրջանակը կներառի ամբողջ Երևանը՝ գրեթե բոլոր բանուկ հատվածներով, փողոցներով ու պողոտաներով՝ ուշադրություն դարձնելով ճանապարհատրանսպորտային նշանների տեղադրման վայրերին, փողոցների հարդարմանը, գո-

վազդային վահանակներին, արտաքին լուսավորվող գովազդներին, շենք-շինությունների արտաքին ձևավորումներին ու փողոցային դեկորատիվ տարրերին: Այս գեկույցն ուսումնասիրության տակ է առել Երևանի ամենամեծ և ամենակտիվ պողոտաներից մեկի՝ Մեսրոպ Մաշտոցի անվան պողոտայի ու հարակից շինությունների արտաքին ձևավորումների ներկա վիճակը, խնդիրներն ու բարելավման հնարավորությունները:

Ակնհայտ է, որ 2005 թ.-ից սկսած՝ Երևանում նկատվում են բազմաթիվ դրական տեղաշարժեր, որոնք փորձում են լուծել առկա գերխնդիրները: Պարբերաբար ասֆալտապատվում և թարմացվում են փողոցներն ու ճանապարհային երթևեկության նշանները, լիովին լուծված է լուսավորության խնդիրը, թեև այն արդիականացնելու և էկոնոմ տարբերակի անցնելու համար << էներգետիկայի նախարարությունը Եվրամիությունից ստացել է նոր ֆինանսավորում, որն արդեն իրականացվում է Երևանի մի քանի փողոցներում: Ուշադրություն է դարձվում կանաչապատ տարածքներին: Վերջին տարիներին հիմնովին մաքրվեցին և ներկվեցին Մաշտոցի պողոտայի բոլոր շինությունների ֆասադային հատվածները, ընդհանուր տեսքի են բերվել պողոտայի բնակելի շենքերի մուտքերի դռները: Քաղաքապետարանն ու վարչական շրջանների աշխատակազմերը պարբերաբար հանդես են գալիս Երևանի արտաքին տեսքին վերաբերող խնդիրները վերացնելու տարբեր առաջարկություններով, սակայն մինչ օրս այս ոլորտում կան բազմաթիվ խնդիրներ: Դրանցից մի քանիսը ներկայացնեմ Մաշտոցի պողոտայում ուսումնասիրություններ կատարելու արդյունքում:

Ուսումնասիրությունները սկսել են Մատենադարանին հարակից տարածքից մինչև «Փակ» շուկա:

Առաջին հակագեղագիտական կառույցը, որն աչքի է ընկնում, Մատենադարանի հարակից տարածքում կիսամոնտաժված գովազդային վահանակն է, որը մասնակիորեն ապամոնտաժելուց հետո այժմ ունի այս տեսքը (նկ. 1). այն քողարկելու համար փակցրել են դրոշներ, սակայն, միևնույնն է, ունի անհապաղ ապամոնտաժելու կարիք:

Ընդհանրապես եվրոպական մի շարք քաղաքներում արգելված է քաղաքի կենտրոնական փողոցներում տեղադրել բիլբորդներ՝ գովազդային վահանակներ. դրանք ոչ միայն հակագեղագիտական տեսք են հաղորդում փողոցի ճարտարապետական տեսքին, այլև երբեմն խանգարում են վարորդներին՝ վառ լուսավորվածության կամ վառ գունավորման պատճառով: Նման էկրան-գովազդային վահանակ է տեղադրված նաև Ֆրանսիայի հրապարակին

կից (նկ. 2), որը ոչ միայն շեղում է վարորդների ուշադրությունը երթևեկությունից, այլև խեղաթյուրում օպերային թատրոնի շենքն ու հարակից տարածքի ճարտարապետական կոմպոզիցիան: Ֆրանսիայի հրապարակի տարածքում առկա են մի շարք խնդիրներ, որոնք վերաբերում են արտաքին ձևավորումներին կամ դիզայնին: Այսպիսի օրինակներից են նաև հրապարակի շուրջը տեղադրված ահռելի գովազդային սյուները, որոնցից չգիտես ինչու կախված են փոքրիկ ծաղկամաններ (նկ. 3): սրանք որպես դեկորատիվ տարրեր ընդհանրապես տեսանելի չեն այս վիթխարի սյուների ներքո, իսկ կոմպոզիցիոն լուծումներով ընդհանրապես անհամատեղելի են: Հաջորդ խնդիրը, որ նկատվեց այս տարածքում, Ռոդենի հանրահայտ արձանն է, որի տեղադրման վայրն այնքան էլ նպատակահարմար չէ (նկ. 4): Արձանը չափից շատ փոքր է հրապարակի տարածքի համեմատ, այն գրեթե չի նկատվում, ինչպես նաև չունի հետիոտնի համար նախատեսված ուղի՝ լիարժեք ցուցադրվելու համար:

Ուսումնասիրության հաջորդ օջախը Մաշտոցի պողոտայի կանգառներն էին: Նշեմ, որ Մաշտոցի պողոտայի գրեթե բոլոր կանգառներն արդիակառուցվել են (նկ. 5), տեղադրվել են բավականին մեծ և հարմարավետ կանգառներ, որոնք ոչ միայն որակյալ և ընդարձակ են, այլև համահունչ են երևանյան ոճին՝ հետաքրքիր և հայկական զարդաքանդակներով: Կանգառներին կից տեղադրվել են ավտոբուսների ժամանման էլեկտրոնային ժամատախտակներ (նկ. 6): Նման սարքերը բավականին տարածված են աշխարհի մի շարք երկրներում, որոնք հեշտացնում են ուղևորների տեղաշարժը՝ տալով համապարփակ տեղեկատվություն ավտոբուսների ժամանման վերաբերյալ, սակայն Մաշտոցի պողոտայում, ցավոք, դրանց մեծ մասը միացված չէ համակարգին, այսինքն՝ չի գործում (սարքերի տեղադրումը սկսվել է ավելի քան 1 տարի առաջ), ինչպես նաև ավտոբուսների մեծ մասը միացված չէ GPS համակարգին, ուստի անհնար է տեղեկանալ բոլոր ավտոբուսների մոտենալու ժամերին: Կանգառների նախագծման թերություններին կարող ենք ավելացնել նաև, որ այս ժամանակակից սարքերը տեղադրելուց հետո առկա են դեռ նախկին ցուցանակները մի շարք կանգառներում (նկ. 7), որոնք ոչ միայն վնասված են, այլև տհաճությամբ են դիտվում պողոտայում:

Նորացված կանգառներից բացի, պողոտայում տեղադրվել են նաև նստարաններ (նկ. 8), աղբամաններ, հեծանիվների կայանատեղեր, ինչպես նաև փողոցի անվանումների ցուցանակներ (նկ. 9), որոնք դիզայնով համահունչ են իրար, և պահպանված է ոճականությունը: Խրախուսելի է, որ այս

տարրերը տեղադրելիս հաշվի են առնվել մի շարք խնդիրներ, որոնք վերաբերում են պողոտայի արտաքին ձևավորմանը: Դրանք ոչ միայն ֆունկցիոնալ ճիշտ են կառուցված և տեղադրված, այլև դեկորատիվ գեղեցիկ տարրեր են, որոնք ցնում են պողոտայի առօրյան: Թեև որոշ խաչմերուկներում պահպանվել են նաև փողոցի անվանումների հին ցուցանակները (նկ. 10), դրանք նույնպես ունեն անհապաղ ապամոնտաժման կարիք: Կանգառներում տարիներ առաջ տեղադրված տգեղ գովազդային վահանակները մինչ օրս չեն ապամոնտաժվել, թեև դրանք կորցրել են իրենց ֆունկցիոնալ առանձնահատկությունները, քանի որ տարիների ընթացքում վնասվել են կամ հայտնվել այլ առարկաների կամ ցուցանակների ստվերում (նկ. 11): Սրանք նույնպես ունեն անհրաժեշտ վերաձևափոխման կամ ապամոնտաժման կարիք, թեև հասկանալի է, որ առկա է նաև կոմերցիոն խնդիր:

Պողոտայում տեղադրվել են բազմաթիվ գովազդային տարատեսակ վահանակներ, ստելաներ ու ցուցանակներ, որոնք իրենց չափերով կամ ձևով չեն համատեղվում Մաշտոցի պողոտայի դեկորատիվ տարրերի կամ կոմպոզիցիոն լուծումների հետ, երբեմն դրանք խանգարում են արվեստի գործերին, ինչպես նաև վիզուալ պակասեցնում կանաչ տարածքները (նկ. 12, 13): Անհրաժեշտ եմ համարում առանձնացնել միայն այս տեսակի գովազդային վահանակները, որոնք ոճային առումով համատեղելի են Երևանի հետ, ինչպես նաև, բացի կոմերցիոն նպատակներից, ունեն նաև քաղաքի մշակութային կառույցները հեշտ գտնելու նպատակ: Դրանք պարունակում են տեղադրման վայրին մոտ գտնվող մշակութային կառույցների անվանումները հայերենով և անգլերենով (նկ. 14):

Պողոտայի այս խառնիճաղանջ գույներին ու կառույցներին վերջին տարիներին ավելացան նաև ավտոկայանատեղերի համար նախատեսված այս ցուցափեղկերը, որոնք ունեն տեղեկատվական նշանակություն, թեև խաթարում են պողոտայի գեղագիտական տեսքը թե՛ գույնով և թե՛ չափերով (նկ. 15, 16):

Այժմ անդրադառնանք պողոտայի խանութների ու շենքերի արտաքին ձևավորումներին:

Ի տարբերություն այլ փողոցների, օրինակ՝ Աբովյան, Սայաթ-Նովա կամ Թումանյան, Մաշտոցի պողոտան ավելի խառնիճաղանջ է, ավելի խառն ու գունագեղ, որն էլ առաջին հայացքից թողնում է բացասական տպավորություն: Պատճառը պողոտայի ամբողջ երկայնքով զանազան խանութների «յուրահատուկ» ձևավորումներն ու լուսային, գովազդային վահանակներն են: Այժմ

զարգացած բոլոր երկրներում խուսափում են գունագեղ, մեծ ու լուսային լոգոտիպերի կիրառումից: Բրենդային խանութների մեծ մասը նախընտրում է լոգոտիպերի մինիմալիստական կիրառում, որոնք դարձնում են քաղաքը կամ փողոցն ավելի ընկալելի, տեսանելի և գեղեցիկ, իսկ բրենդը՝ ավելի նրբաճաշակ: Եթե 1990-ական թթ. խանութների ձևավորումների մեջ նկատվում էին ասիական հետքեր, ապա այժմ երևանյան մի շարք բարձրակարգ խանութներ կիրառում են միմիայն եվրոպական ձեռագիրը՝ մինիմալիստական գովազդային տարրեր (նկ. 17-22): Թեև առկա են բազմաթիվ խանութներ, որոնք հաշվի չեն նստում վերջին տարիների համաշխարհային միտումների հետ՝ աղավաղելով նաև պողոտայի արտաքին տեսքը, քանի որ դրանք երբեմն ոչ միայն զուրկ են նրբաճաշակությունից կամ կոմպոզիցիոն ու գունային ճիշտ լուծումներից, այլև հիմնովին խեղաթյուրում են տվյալ շենքի ֆասադային տեսքը կամ հարակից հատվածները (նկ. 23-28):

Բացի գովազդային տառերից կամ ձևավորումներից, նկատելի են նաև բազմաթիվ կրպականման կառույցներ ու սրճարանների կոնստրուկցիաներ, որոնք ոչ մի կերպ չեն տեղավորվում պողոտայի թե՛ ճարտարապետական և թե՛ դիզայնետրական հորինվածքներում, ուստի այս կառույցները, բացի ապամոնտաժելուց, այլ լուծում չեն կարող ունենալ (նկ. 29-35): Ուսումնասիրեցինք նաև «Փակ» շուկան, քանի որ վերջին տարիներին այն քննադատների և ճարտարապետների ուշադրության կենտրոնում էր, որովհետև խեղաթյուրվել էր կառույցի ճարտարապետական հորինվածքը, սակայն պետք է փաստեմ, որ շուկայի արտաքին, ճակատային ոչ մի ձևափոխություն չէր կիրառվել: Կառույցը գրեթե հիմնովին պահպանել է իր ճակատային հատվածը, ինչպես նաև գովազդային վահանակը (նկ. 36):

Օրինակներն իրոք շատ են, ուստի ներկայացրի միմիայն այն անհրաժեշտ անելիքները, որոնց լուծման դեպքում կունենանք իրոք երևանին վայել նրբաճաշակ դիզայն: Հասկանալի է, որ յուրաքանչյուր առաջ քաշած խնդիր ունի իր պատմությունը. ֆինանս, ցանկություն, օրենքի բացակայություն, հսկողության պակաս, մրցունակություն... Ժամանակակից կյանքը դժվար է պատկերացնել առանց գովազդի: Սակայն մերօրյա կյանքում դեռ գովազդ կամ ձևավորում ասելով հասկանում ենք հաճախորդ և պատվիրատու հասկացությունները, մինչդեռ գլխավոր պողոտաներում կամ փողոցներում տեղադրվող գովազդները պետք է անցնեն մի շարք ընթացակարգեր, քննարկվեն ոչ միայն դիզայներների, գրաֆիկ դիզայներների ու ճարտարապետների, այլև պատկան մարմինների, տնտեսագետների և ամենակարևորը մարքեթլոգների հետ:

Վերջին մասնագետների շնորհիվ է, որ աշխարհում այսօր կիրառվում են բազմաթիվ հետաքրքիր ձևավորումներ ու գովազդներ, որոնք, բացի կոմերցիոն նպատակներից, դիտողին են փոխանցում գեղագիտական հաճելի տպավորություն (նկ. 37-41):

Ուսումնասիրությունների արդյունքում թեև բացահայտվեցին մի շարք խնդիրներ ու բացթողումներ, սակայն դրական փոփոխությունները, որոնք կատարվում են վերջին տարիներին, հույս են ներշնչում, որ քննարկված բոլոր խնդիրները, իհարկե, ցանկության, ֆինանսական և մասնագիտական աջակցության շնորհիվ հնարավոր կլինի իրականացնել: Անհրաժեշտ է լրջորեն ուսումնասիրել փողոցների ու դրանց հարակից շինությունների արտաքին ձևավորումները ոչ միայն Հայաստանում, այլև եվրոպական մայրաքաղաքներում, որպեսզի հնարավորություն ստեղծվի կատարելու պատմական ակնարկ՝ փողոցների ձևավորումների զարգացման փուլերը, իրականացնելու եվրոպական լավագույն օրինակների զուգահեռ համեմատություններ, օգտվելու համաշխարհային մասնագետների աշխատանքներից ու ստեղծելու համապատասխան ձեռնարկ կամ գրականություն՝ նմանօրինակ խնդիրները ճիշտ և հիմնովին լուծելու համար:

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

1990-ական թթ., երբ Հայաստանի մի շարք քաղաքներում սկսեց զարգանալ փոքր և միջին բիզնեսը, զուգահեռաբար խեղաթյուրվեցին գլխավոր փողոցների արտաքին տեսքը, դրանց հարակից շինությունների ճարտարապետական հորինվածքն ու դիզայնը: Խնդիրը, որը տեսանելի է և շարունակվում է մինչև այսօր, Երևանը դարձրել է «բազմերանգ» ու հակագեղագիտական երևույթների պատճառ:

Ուսումնասիրությունները Մետրոպ Մաշտոցի պողոտայում բացահայտեցին պողոտայի ու դրա հարակից շինությունների արտաքին ձևավորումների մի շարք թերություններ, ինչպես նաև լուծված խնդիրներ:

Բանալի բաներ – շինություն, արտաքին գովազդ, փողոցների նախագծում, փողոցների նախագծման խնդիրներ, դիզայնեական լուծումներ, Երևան, Մաշտոցի պողոտա:

Мартин АРУТЮНЯН

ПРОБЛЕМЫ ОФОРМЛЕНИЯ ЗДАНИЙ НА ПРОСПЕКТЕ МЕСРОПА МАШТОЦА И ПРИМЫКАЮЩИХ К НЕМУ ТЕРРИТОРИЯХ ЕРЕВАНА

В 1990-ые годы, когда в ряде городов Армении стал развиваться малый и средний бизнес, параллельно стал искажаться внешний вид главных улиц города, архитектурная идея и дизайн прилегающих строений. Проблема, с которой мы сталкиваемся по сей день, превратила Ереван в источник “разноцветности” и антиэстетических явлений.

В настоящем исследовании мы выявили ряд недостатков строений на проспекте Месропа Маштоца и примыкающих улицах, а также удачно решенные задачи.

Ключевые слова – здание, наружная реклама, дизайн улиц, проблемы проектирования улиц, дизайн решения, Ереван, проспект Месропа Маштоца.

Martin HARUTYUNYAN

THE PROBLEMS AND OUTDOOR DECORATIONS OF YEREVAN MASHTOTS AVENUE AND ADJACENT BUILDINGS.

In the 1990s, when in a number of Armenian cities small and medium businesses began to develop, simultaneously the appearance of the main streets of the cities, the architectural concept and design of the surrounding buildings got distorted. The problem which can be seen and continues to this day has turned Yerevan into a source of "multicolored" and anti-aesthetic effects.

This research has identified a number of shortcomings of the buildings on Mashtots Avenue and surrounding streets, as well as problem-solving.

Key words – buildings, outdoor advertising, streets design, street design problems, design solutions, Yerevan, Mashtots Avenue.



նկ.1



նկ.2



նկ.3



նկ.4



նկ.5



նկ.6



նկ.7



նկ.8



նկ.9



նկ.10



նկ.11



նկ.12



նկ.13



նկ.14



նկ.15



նկ.16



նկ.17



նկ.18



նկ.19



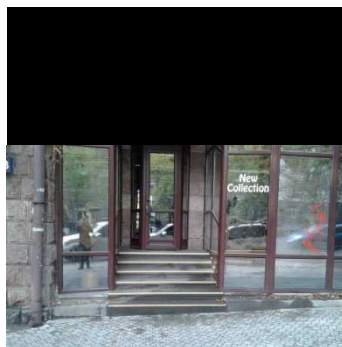
նկ.20



նկ.21



նկ.22



նկ.23



նկ.24



նկ.25



նկ.26



նկ.27



նկ.28



նկ.29



նկ.30



նկ.31



նկ.32



նկ.33



նկ.34



նկ.35



նկ.36



նկ.37



նկ.38



նկ.39



նկ.40



նկ.41

**ՎԱՀՐԱՄ ԲԱԲԱՅԱՆԻ «PRO E CONTRA» ԴԱՇՆԱՄՈՒՐԱՅԻՆ ՊԻԵՍԻ
ԿՈՄՊՈԶԻՑԻՈՆ ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԵՎ ԿԱՏԱՐՈՂԱԿԱՆ
ՄԵԿՆԱԲԱՆՄԱՆ ՇՈՒՐՋ**

Վահրամ Բաբայանը դեռևս XX դարի վաթսունական թվականներին դարձավ երաժշտական ավանգարդի ներկայացուցիչ: «Ավանգարդ» հասկացությունն այն ժամանակ ենթադրում էր որևէ նոր կոմպոզիցիոն տեխնիկայի պարտադիր կիրառում, մինչդեռ Արևմտյան Եվրոպայում երաժշտական արվեստի այդ ուղղությունը մեկնաբանվում էր ավելի լայնորեն: Այսպես, առաջին հերթին ավանգարդին էին վերաբերում այն ստեղծագործությունները, որոնց բովանդակությունը կապված էր կերպարային նորարարության, գաղափարների արտահայտման նոր ձևերի հետ, իսկ գաղափարներն ընդգրկում էին կերպարների բավականին լայն շրջան:

Վ. Բաբայանի ստեղծագործության մեջ նկատելի է հակումն ավանգարդի ոչ թե արտաքին դրսևորման նկատմամբ, որը կապված է նոր ստեղծագործական հնարների կիրառման հետ, այլ կերպարային նորարարության նկատմամբ, որն ընդունակ է հաղորդելու ժամանակակից պատկերացումները տիեզերքի և հասարակության մասին:

Վ. Բաբայանի գրչին են պատկանում բազմաթիվ դաշնամուրային ստեղծագործություններ՝ յոթ սոնատ, հինգ կոնցերտ դաշնամուրի և նվագախմբի համար և այլ երաժշտական ժանրեր մենակատար դաշնամուրի համար: Այդ թվում կան նոր տեխնիկայով գրված ստեղծագործություններ՝ սերիալ, ալեատորիկ, սոնորային և այլն: Սակայն վերլուծության համար մենք դիտավորյալ ընտրել ենք նվագագույն քանակությամբ տեխնիկական նորարարություն պարունակող ստեղծագործություն: Նպատակ ունենք ցուցադրելու երաժշտական սիմվոլիզմի՝ նոր գաղափարների արտահայտման հնարավորությունը,

¹ Երաժշտության մեջ ցանկացած կերպարային ընդհանրացում մենք վերագրում ենք երաժշտական սիմվոլիզմ հասկացությանը: Այդ թվում են նաև զուգորդական դրամատուրգիայի հնարները:

որոնք վերաբերում են ավանգարդ երաժշտությանը, իսկ ավելի ստույգ՝ այնպիսի գրելաոճի, որը նման է ավանդականին, սակայն վերահմաստավորվում է գեղարվեստական արժեքների ժամանակակից համակարգի նոր պատկերացումների հարթության մեջ:

«Pro e Contra»² (1996 թ.) պիեսն իր զարգացման մեջ արդեն իսկ կրում է երկու սկզբունքների հակադրությունը³:

Նախ՝ պատկերացնենք, թե ինչն է հակադրված: Կարելի՞ է արդյոք ասել, որ կերպարների դիմակայությունը նոր և չյուրացված գաղափար է: Ըստ էության, յուրաքանչյուր հակադրություն դիմադրություն է: Իսկ հակադրությունը, ավելի ստույգ՝ կերպարային բախումը, ամենաբարդ դասական ձևի՝ սոնատային Allegro-ի հիմքն է:

Վ. Բաբայանի պիեսում իրականացված է հակադրման «բանավիճային» մոդելը: Այս մոդելը բոլորովին նոր է, և նորարարությունը դրսևորվում է նրանում, որ դասական երաժշտական դրամատուրգիայի սահմանված կարգում կերպարների բախումը պետք է ունենա լուծում: Դա կա՛մ համաձայնությունն է, կա՛մ մի կերպարի հաղթանակը մյուսի նկատմամբ: Այսինքն՝ ընթացքն ունի երեք կարևոր փուլ՝ հակադրում, պայքար և արդյունք: Սակայն ժամանակակից աշխարհում հակադրությունների մեծ մասն անլուծելի է: Իսկ արվեստի ցանկացած ստեղծագործության մեջ, որում այսպես թե այնպես արտացոլվում է համապատասխան պատմական դարաշրջանը, տեղի ունեցող ամեն ինչ կերպարային առումով չափազանցվում է և տեղափոխվում խորհրդրանիշների համակարգ: XX դարի և XXI դարի առաջին տասնամյակի ընթացքում աշխարհում գոյություն ունեցող հակադրությունները ներկայացնում են «անհաշտելիության» ձև, իսկ դա նշանակում է, որ անհաշտելիության արդյունքը միշտ ողբերգական է: Եթե անցյալ ժամանակների արվեստում ցանկացած բախում ուներ իր ավարտը, որը նրա գեղարվեստական նպատակն էր, ապա նոր ժամանակներում գեղարվեստական օբյեկտ է դառնում բախումը:

Միզուցե ժամանակակից արվեստի արտառոց դրսևորումներից մեկը բախումը լուծելու անհրաժեշտության բացակայությունն է: Արվեստագետը

² Իտալերենից թարգմանաբար նշանակում է «կողմ և դեմ»: **Բաբայան Վ.**, Pro e Contra, Ստեղծագործություններ դաշնամուրի համար XX դար, Երևան, «Կոմիտաս», 2000, էջ 3-16:

³ Մենք համաձայն ենք Մ. Ռուսկյանի կարծիքի հետ, որ այստեղ դրսևորվում է սոնատայնությանը բնորոշ հակադրության սկզբունքը: Տե՛ս **Рухкян М.** Портреты армянских композиторов, Ереван, «Наири», 2009, стр. 95.

բախումը ներկայացնում է որպես արվեստի երևույթ, ընդ որում՝ այն ձևի մեջ, որը հակադրությունից էլք չի պահանջում:

«Pro e Contra» պիեսը կառուցված է հորիզոնական սկզբունքի վրա, որը երկու անկախ կերպարների ընթացային հակադրությունն է: Հակադրությունն էլ արտահայտում է ստեղծագործության գաղափարը: Ավելին, կոմպոզիտորը դա բազմակի է կատարում՝ ունկնդրին ցույց տալով նրանց կերպարային անհամատեղելիությունը: Իրականացման ձևը սրամիտ է: Երաժշտական կերպարները տարբեր են և ներկայացնում են տարբեր երաժշտական աշխարհներ:

Դիտարկենք նրանցից յուրաքանչյուրն առանձին:

Առաջին կերպարն իմպրեսիոնիստական է: Վարընթաց և վերընթաց պասսաժների գունազեղության մեջ արտացոլվել է հայեցողական, երևակայելի և անիրական կերպարայնությունը: **Սա վիրտուալ կերպարի գեղեցկությունն է, որը ոչ թե տպավորությունն է երևակայելի օբյեկտից, այլ երազանքը նրա մասին:** Տեխնիկապես այն արտահայտված է ad libitum և senza metro կատարմամբ: Չնայած նոտաների տևողությունների ստույգ ամրագրմանը՝ ամբողջ հատվածի դիրամիկ գրաֆիկան ենթադրում է այդ երաժշտական հատվածի առանձին տարրերի բավականին ազատ մեկնաբանում:

Օրինակ 1

(8^o)
Andantino (L.rit) (ad libitum)

The image shows a musical score for a piece titled "Andantino (L.rit) (ad libitum)". The score is written for piano and consists of four systems of music. The first system is in the bass clef and features a melodic line with various ornaments and a steady accompaniment. The second system continues the bass line, marked with "cresc." and includes dynamic markings like "f" and "mp". The third system is in the treble clef, showing a more complex melodic line with many ornaments and dynamic markings such as "mp", "p", and "mf". The fourth system returns to the bass clef, featuring a melodic line with ornaments and dynamic markings like "f" and "mf". The score includes various musical notations such as slurs, ornaments, and dynamic markings.

Ֆակտուրային ստատիկան մերթ ընդ մերթ խախտում է staccato-ով կրկնվող F-dur կվարտսեքստակորդը, որը միակ տոնայնական համահնչյունն է: Նրա ներմուծումն ավելի է ընդգծում կերպարի եթերայնությունը: Այս հատվածի կադանսն ամրագրվում է մեկ նոտայով՝ պահված ֆերմատայով, որը նույնպես կայուն չի մնում և լուծվում է տերցիա վար:

Այս դրվագին հակադրվում է երկրորդ՝ այլ բնույթով հատվածը: Առանձին նոտաների կրկնողությունները գունավորվում են վերընթաց glissando-ով: Նախորդ դրվագի անսահմանափակ երաժշտական տարածականության հետ համեմատած՝ հնարների այսպիսի համադրությունը թվում է ստատիկ և հարթ:

Օրինակ 2

The image displays three systems of musical notation for a piano piece. The first system features a treble and bass clef with a 5:4 ratio indicated above the staff. Dynamics include *p* and *mp*. The second system continues with a 5:4 ratio and includes a *gliss.* marking with an upward arrow, and dynamics *p* and *pp*. The third system also includes a *gliss.* marking with an upward arrow and dynamics *mp* and *p*. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs.

Կրկնության սկզբունքը տարածվում է ֆակտուրայում, իսկ ներքևի ձայների խրոմատիկան ինտոնացիոն առումով անդամ է և անձն: Երկրորդ հատվածում կիրառված ռեպետիտիվ հնարը վերաճում է բազմաձայնության՝ պահպանելով հնչյունային ցածր դինամիկայի երանգավորումը:

Օրինակ 3

The image shows a musical score for Example 3, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 3/4 time signature. The score is divided into four measures. The first two measures are marked *mp* (mezzo-piano) and the last two are marked *p* (piano). There are various musical notations including eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings. A fermata is present over the first measure of the second staff. There are also some handwritten-style markings below the staves, including a star and the word 'led'.

Ռեպետիտիվ հնարների համադրությունը կառուցված է այնպես, որ երկարատև շարժման գծում երաժշտության բնույթը գրեթե չի փոխվում: Կոմպոզիտորն ընտրում է չեզոք ինտոնացիաներ: Ոչինչ չի փոխվում, անգամ հատվածի վերջում շարժունակության և դինամիկայի պոռթկումն ընկալվում է որպես մեխանիկական երևույթ: Լարվածության մեջ առկա է անհաղթահարելի բացասական ուժի երանգ:

Ֆերմատայով պարզալից հետո սկզբնական բանաստեղծական-երթերային կերպարի վերականգնումն ունկնդրին վերադարձնում է հոգևոր ակունքներին: Կրկնությունը ստույգ է, և այդ ճշգրտության մեջ առկա է ինքնատիպություն, քանի որ կերպարն ինքնին զարդանախշված ու շարժուն է և տարածականորեն անսահմանափակ:

Այս հակառակ համադրության մեջ պիեսի «Pro e Contra» տպավորությունն ավելի արտահայտիչ է, քան առաջին համադրության մեջ: Առաջին կերպարն այնքան գեղեցիկ և գունեղ է, որ նրա վերադարձը ներկայանում է ոչ միայն որպես գեղեցկության գովերգում, այլև որպես ստեղծագործության գաղափարի իրականացման կարևոր կոմպոզիցիոն և դրամատիկ տարր:

Փոքր-ինչ առաջ անցնելով՝ նշենք, որ առաջին դրվագը պիեսում պետք է անցնի ևս մեկ անգամ՝ վերջին փուլում, նորից ստույգ կրկնելով, ինչը թույլ է տալիս ձևակառուցումը պատկերացնել որպես ռոնդո, որտեղ **էպիզոդը դասական տեսանկյունից ռեֆրեն է**: Այս փաստը կհամարենք դասական ձևի հետ նմանություն, այլ ոչ թե դասակարգման սահմանում:

Հաջորդ հատվածը (այժմ մենք իրավունք ունենք համեմատելու այս պիեսի հատվածները ռոնդո ձևի մասերի հետ) կարելի է անվանել ռոնդոյի էպիզոդ: Այն երաժշտական նյութով տարբերվում է պիեսի երկրորդ՝ չկրկնվող

հատվածից, սակայն օժտված է այնպիսի հատկանիշներով, որոնք նրան մոտեցնում են առաջին էպիզոդին: Այն ռեպետիտիվ է, ինտոնացիոն առումով անդեմ, և նրանում, առաջին էպիզոդի նմանությամբ, դաշնամուրի ստորին ռեգիստրի խրոմատիկ քայլերի չեզոք շարժումը շերտավորվում է ֆակտուրայի վերին հատվածի կրկնողության վրա, որը գրաֆիկ ցուցանիշներով նման է ալբերտյան բասերին⁴:

Զավեշտի ներքին հատկանիշն այն է, որ ալբերտյան բասերը դասական ձևում դասավորված են բասում և ծառայում են որպես «կիրառական աջակցման» արտահայտչամիջոց, իսկ տվյալ դեպքում նրանք արտահայտվում են հնչողության առաջին պլանում: Զավեշտի արտաքին հատկանիշն այն է, որ, ինչպես առաջին էպիզոդի ներմուծման դեպքում, համադրվում են երկու հակադիր կերպարներ: Ռեֆրենը բանաստեղծական երաժշտություն է, որում տարրերի չկրկնվելը բնականորեն միահյուսված է գեղարվեստական հատկանիշներով բարձր և ամբողջական քնարական կերպարին: Այն չի փոփոխվում հետագա անցկացումներում: Իսկ էպիզոդները երաժշտությունը կարելի է ասել արտահայտիչ չէ, լարվածության գոտիներում՝ անզամ կոպիտ: Այսինքն՝ երաժշտական բանաստեղծականությանը հակադրված է «կոպիտ» երաժշտությունը, ինչն էլ «Pro e Contra» գաղափարի խորհրդանշական մարմնավորումն է:

Օրինակ 4

⁴ Ալբերտյան անվանումը կապված է իտալացի կոմպոզիտոր Դ. Ալբերտիի անվան հետ: Տե՛ս Альбертиевы басы, Музыкальная энциклопедия, том 1, Москва, «Советская энциклопедия», 1973, стр. 118.

XX դարի երաժշտության մեջ այսպիսի դիմակայության օրինակները քիչ չեն: Դ. Շոստակովիչի թավջութակի երրորդ կոնցերտում բանաստեղծականությանը հակադրվում է «նվաճողի երկարաճիտ կոշիկների քայլվածքի» խորհրդանիշով, որն արտահայտված է քայլերգային երաժշտության միջոցով: Պետրուշկայի և Արապի կոնֆլիկտը Ի. Ստրավինսկու հանրահայտ բալետի մեջ զարգանում է նմանատիպ հակադրման վրա, սյուժեի գործող անձանց այնպիսի հակադրության, որը Պետրուշկայի համար ողբերգական ավարտ է ունենում:

Պիեսի տեխնիկական նրբությունը ռեֆրենի կերպարային անփոփոխությամբ կրկնողությունն է երեք անգամ: Իսկ էպիզոդները՝ կոպիտ ուժի խորհրդանիշները, երաժշտական նյութի բնույթով չեն կրկնվում և ինտոնացիոն «անարտահայտչականության» շնորհիվ ավերող կերպարի դեր են կատարում:

Այսպիսով, կոմպոզիտորը վերաիմաստավորել է դասական ռոնդո ձևը, նրանում ընդգրկել է երկու բևեռային կերպարների՝ բանաստեղծականի և կոպիտ ուժի անհաշտելիության խորհրդանշական իմաստը, տվյալ ձևին իմաստային նոր խթան է հաղորդել, ինչը ենթադրում է ավանդական ստեղծագործությանը բնորոշ մասերի հակադրության կիրառություն՝ ավելի բարձր մակարդակի գաղափար իրականացնելու համար:

Ստեղծագործության նորույթը միայն նորարարական տեխնիկայի կիրառումը չէ, թեև *senza metrum* գրելաձևն արդեն իսկ համապատասխանում է ավանգարդի միտումներին, այլ նոր գաղափարների մարմնավորման համար հնագույն երաժշտական ձևի յուրահատկությունների կիրառումը: Տվյալ դեպքում կատարողական արվեստի հետ կապված հարցերն իրենց լուծումներում բավականին պարզ են: Երկու հակադրված կերպարներն այնքան բացահայտ են, որ կատարողի գլխավոր խնդիրն է՝ բանաստեղծական կերպարը մարմ-

նավորել հնչյունների միջոցով: Դրա համար պետք է տիրապետել տուշեի տեխնիկայի նուրբ հնարներին՝ համակցելով հեղինակի կողմից ոտնակի օգտագործման ստույգ ցուցումներին: Իսկ հակադիր կերպարը պետք է առաջացնի ծայրահեղ հակադրություն, ինչպես կատարողական, այնպես էլ կատարողական ընթացքի դինամիկ չափորոշիչների տեսանկյունից: Կատարողը երկու կերպարների հակադրությունը պետք է սրի մինչև դիմադրության ձև: Պիեսում որպես այդպիսին զարգացում չկա, այն ըստ գաղափարի էության էքսպոզիցիոն է: Դրա համար երկու կերպարները պետք է ներկայացվեն հակադրության սկզբունքով՝ ժամանակի ընթացքից դուրս: Դրան կարելի է հասնել՝ բացառելով դինամիկ աճն ու անկումները: Ամեն դրվագ պետք է ներկայացվի հավասար դինամիկայով: Անկումները թույլատրելի են փոքր հատվածներում:

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Տվյալ հոդվածը ներկայացնում է Վահրամ Բաբայանի «Pro e Contra» պիեսը: Վահրամ Բաբայանի ստեղծագործության մեջ նկատելի է հակումն ավանգարդի ոչ թե արտաքին դրսևորման նկատմամբ, որը կապված է նոր ստեղծագործական հնարների կիրառման հետ, այլ կերպարային նորարարության նկատմամբ, որն ընդունակ է հաղորդելու ժամանակակից պատկերացումները տիեզերքի և հասարակության մասին: «Pro e Contra» պիեսը կառուցված է հորիզոնական սկզբունքի վրա, որը երկու անկախ կերպարների ընթացային հակադրությունն է: Հակադրությունն էլ արտահայտում է ստեղծագործության գաղափարը: Տվյալ աշխատանքում վերլուծվել են ստեղծագործության տեխնիկական հիմքերի առանձնահատկությունները՝ կատարողական տեսանկյունից գեղարվեստական գաղափարը համապատասխանաբար ներկայացնելու համար:

Բանալի բառեր – Վահրամ Բաբայան, դաշնամուրային պիես, կոմպոզիցիոն տեխնիկա, կոմպոզիցիոն առանձնահատկություններ, կատարողական մեկնաբանում:

Лилит АРТЕМЯН

**О КОМПОЗИЦИОННЫХ ОСОБЕННОСТЯХ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ
ИНТЕРПРЕТАЦИИ ФОРТЕПИАННОЙ ПЬЕСЫ «PRO E CONTRA»
ВАГРАМА БАБАЯНА**

Данная статья представляет фортепианную пьесу “PRO E CONTRA” Ваграма Бабаяна. В творчестве Ваграма Бабаяна ясно ощутима ориентация не на внешние проявления авангардизма, связанные с применением новых технологических тенденций, а именно на новизну образности, способной передать современное представление о мироздании и социуме. Пьеса “PRO E CONTRA” построена по принципу горизонтальности и уже в своем развитии несет идею противостояния двух начал. В данной работе проанализированы особенности технических основ с целью представления художественного образа в плане исполнительства.

Ключевые слова – Ваграм Бабаян, фортепианная пьеса, композиционная техника, композиционные особенности, исполнительская интерпретация.

Lilit ARTEMYAN

**ABOUT COMPOSITIONAL FEATURES AND PERFORMING INTERPRETATION
OF VAHRAM BABAYAN'S «PRO E CONTRA» PIANO PIECE**

The given article presents Vahram Babayan's piano piece «Pro e Contra». It is clearly appreciable that in his compositions Vahram Babayan does not focus on the external manifestations of the avant-garde, associated with the use of new technological trends, but instead - on the novelty of imagery, its ability to convey a modern presentation about the universe and society. Piece "PRO E CONTRA" is based on the principle of horizontality, and in its development it carries the idea of confrontation between the two principles. The features of the technical bases of those creations have been analyzed from the point of view of their artistic ideas. As a result, we suggest some executional principles, which correspond to the artistic idea.

Key words – Vahram Babayan, piano piece, compositional technique, compositional features, performing interpretation.

ՄԱՐԳԱՐԻՏ ԲԱԲԱՅԱՆԸ ԱՐՄԵՆԱԿ ՇԱՀՄՈՒՐԱԴՅԱՆԻ ՄԱՍԻՆ

80 տարի առաջ՝ 1935 թվականի հոկտեմբերի 22-ին, Փարիզում վախճանվեց Կոմիտասը: Ձեկուցումը նվիրվում է մեծ երաժշտի մահվան 80-ամյա տարելիցին:

Երջանիկ աստղի տակ էր ծնվել Կոմիտասը, քանի որ ստեղծագործական ողջ կյանքի ընթացքում նրա կողքին էին իր հավատարիմ զինակիցները՝ հայ երգի նվիրյալներն ու առաքյալները, ովքեր անխոնջ պրոպագանդում էին հայ երգը: Խոսքը մեցցո-սոպրանո Մարգարիտ Բաբայանի (1874-1968) և Կոմիտասի ճեմարանական սաների՝ տենորներ Վահան Տեր-Առաքելյանի (1883-1941)¹ ու Արմենակ Շահնուրադյանի (1878-1939) մասին է:

1904 թվականին Մարգարիտ Բաբայանն ընտանիքով տեղափոխվում է Փարիզ և մշտական բնակություն հաստատում այնտեղ: Դաշնակահարուհի, երգչուհի, երաժշտագետ, մանկավարժ Մ.Բաբայանը դառնալու էր Կոմիտասի մերձավորագույն բարեկամը, նրան քաջալերող խորհրդատուն ու քննադատը, հետագայում՝ կոմիտասյան խնամատար հանձնաժողովի եռանդուն կազմակերպիչներից ու ղեկավարներից մեկը: Նա էր կորստից փրկելու ու Հայաստան ուղարկելու Կոմիտասի ձեռագրերը: Փարիզում հիմնադրելու էր վոկալի դպրոց՝ ծավալելով իր մանկավարժական գործունեությունը, իսկ Եվրոպայում ծավալած համերգային գործունեությամբ ու ֆրանսիական մամուլում հրատարակած

¹ Երգիչ, ռազմական գործիչ, գրող և թարգմանիչ Վ.Տեր-Առաքելյանը՝ Կոմիտասի ամենասիրելի սանը, Էջմիածնի Գևորգյան ճեմարանն ավարտելուց հետո՝ 1909-ին, ընդունվում է Պետերբուրգի կոնսերվատորիա: Բայց Առաջին աշխարհամարտը կտրուկ փոխում է Վ.Տեր-Առաքելյանի ճակատագիրը: Կոնսերվատորիան չավարտած՝ 1914թ. օգոստոսի 3-ին նա զորակոչվում է բանակ, մարտնչում Արևմտյան (1914-1915) և Կովկասյան (1915-1917) ռազմաճակատներում՝ հասնելով գնդապետի աստիճանի, պարգևատրվում շքանշաններով: 1917 թ. դեկտեմբերի 2-ին գործուղվում է հայկական 2-րդ հրաձգային բրիգադի շտաբ, մասնակցում Սարդարապատի ճակատամարտին, ապա ստանձնում Կարսի ռազմաճակատի շտաբի պետի պաշտոնը: Երգչի բազմաթիվ կատարումներից պահպանվել են մի քանիսը, որոնցից 2-ը գտնվում են ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի ձայնադարանում: Տե՛ս **Աննա Ասատրյան**, Երգիչ գնդապետը. Վահան Տեր-Առաքելյան, Միջազգային գիտաժողով «Առաջին աշխարհամարտը և հայ ժողովուրդը (պատմություն և արդիական խնդիրներ)», 1-2 հոկտեմբերի, 2014թ., զեկուցումների ժողովածու, Երևան, 2015, էջ 256-268:

երաժշտագիտական հողվածներով նպաստելու էր հայ երաժշտության համաշխարհային ճանաչմանը:

Դա՛ հետագայում:

Իսկ մինչ այդ՝ կրկին 1904 թվականին, Փարիզ է ժամանում Արմենակ Շահմուրադյանը՝ հայ երգը համաշխարհային համերգային էստրադա դուրս բերած պրոֆեսիոնալ առաջին երգիչը, ով իր կյանքը նվիրեց հայրենի երգարվեստի լավագույն նմուշների տարածմանն ու ժողովրդականացմանը: «Ինչպե՛ս կարելի է, որ ես ազգս մոռնամ», - ասել է «հայկական Կառուզոն», Փարիզի «Grand-opéra»-ի երգիչ, Տարոնի սոխակ Ա.Շահմուրադյանը, ով, ճակատագրի չար խաղով հայրենիքից հեռու հանգրվանած հայերի սրտաբեկ վիճակը մեղմելու նպատակով այցելելով հայաշատ վայրեր, իր հայրենաբաղձ երգով մշտադրօն էր պահում հայրենիքի ու ազգի ոգին՝ փափագելով, որ մի օր անպայմանորեն իր հարազատ ճղակոտոր ու հոշոտված ժողովուրդը տերը կդառնա իր կորսված հայրենիքի...²

Դա՛ հետագայում:

Իսկ մինչ այդ՝ Փարիզ հասնելուն պես, Ա.Շահմուրադյանը ծանոթանում է Արշակ Չոպանյանի (1872-1954) հետ, ով հետագայում կգրի. «Ես զայն ճանչցած և սիրած եմ առաջին օրեն իսկ, որ եկավ Փարիզ: Իրիկուն մը, ուր փարիզահայ խմբակցության մը գրական ու գեղարվեստական մեկ հավաքույթին Մկրտիչ Պեշիկթաշյանի վրա բանախոսություն մը պիտի ընեի, Էտկար Շահինը, որ քովս էր, և ես տեսանք կարմիր, լեցուն երեսներով գիրուկ երիտասարդ մը (հետո ավելի առնական, բայց ավելի նիհար, տժգույն ու ջղուտ դեմք մը առավ), որ եկավ ինքզինքն ինձի ներկայացնել. «անունս Շահ-Մուրատյան է, ըսավ:

-Մշեցի եմ, երգիչ եմ, եկեր եմ արվեստիս մեջ կատարելագործվելու. կ'ուզե՛ք որ այս իրիկուն երգ մը երգեմ»: Ձայնը նույնիսկ պարզ խոսակցության ժամանակ անուշ թեմպր մը ուներ: Սիրով հավանեցանք: Երեկոյթի ընթացքին ան երգեց «Հայաստան, երկիր դրախտավայրը»: Իր երգեցողությունը, որ լի էր կրակով, ճաշակի պակասներ կը հայտնեի դեռ. բայց ինչ ձայն: Այդ հոյակապ թենորի ձայնը զմայլանքով ծափահարվեցավ ամենքեն: Ջգացինք, որ ապագա մեծ երգիչ մը կար այդ նորեկին մեջ»³:

² Տե՛ս **Աննա Ասատրյան**, Հայ երգի առաքյալը. Արմենակ Շահմուրադյան, «Գիտության աշխարհում», 2007, N 3, էջ 2:

³ Արմենակ Շահմուրադյան (Տարոնի Սոխակը), ժողովածու, Երևան, 1998, էջ 113-114:

Երկու հայորդիների այդ ծանոթությունից սկիզբ է առնում նրանց բարեկամությունը, որը շարունակվեց մինչև երգչի մահը:

1904 թ. դեկտեմբերի 30-ին Կոմիտասը Էջմիածնից Փարիզ Չոպանյանին հասցեագրած նամակում գրում է. «Խնդրում եմ, Արմենակիս (Շահմուրադ) լա խնամէք»⁴:

Շուտով Ա.Չոպանյանն Արմենակին ծանոթացնում է Մարգարիտ Բաբայանի հետ, որն էլ դառնում է եվրոպական երաժշտության ուսուցման նրա առաջին ուսուցիչը:

Հետագայում Արմենակ Շահմուրադյանն ու Մարգարիտ Բաբայանը հաճախ են հանդես եկել Կոմիտասի կազմակերպած համերգներին՝ զգալիորեն ապահովելով դրանց հաջողությունը:

Ավելին՝ Մարգարիտ Բաբայանը համարվել է «Արմենակի քույր-ընկերակցուհին նրա ուսումնական և արտիստական կյանքի գրեթե բոլոր փուլերում»⁵:

Երևանի Ե.Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարանում գտնվող՝ Մարգարիտ Բաբայանի դիվանում ուսումնասիրություններ կատարելիս մեր կողմից հայտնաբերվեց մի ձեռագիր, որը մինչ այժմ անծանոթ է հայ երաժշտագիտությանը: Մարգարիտ Բաբայանի ֆոնդի N 231-ում խնամքով պահվում են նրա հուշերը Արմենակ Շահմուրադյանի մասին՝ նրա զեկուցումը երգչի հետմահու հրեկյանի կապակցությամբ⁶: Այս հուշերը դուրս են մնացել Արմենակ Շահմուրադյանի կյանքն ու ստեղծագործությունն ուսումնասիրողների տեսադաշտից: Այդ զեկուցման մասին հիշատակություն անգամ չկա երգչին վերաբերող մեզ հայտնի գրականության մեջ⁷:

⁴ Կոմիտաս, Նամակներ, Երևան, 2000, էջ 124:

⁵ **Ռաֆայել Համբարյան**, Սոխակ Տարոնա, վավերագրական վիպակ, Երևան, «Հայաստան», 2001, էջ 225:

⁶ Տե՛ս Հուշեր Ա.Շահմուրադյանի մասին, զեկուցում Շահմուրադյանի հետմահու հրեկյանի առթիվ, ինքն. 7 թերթ (4 փաթեթ), ԳԱԹ, Մարգարիտ Բաբայանի ֆոնդ, N 231:

⁷ Ա.Շահմուրադյանի մասին տե՛ս **Մաթևոս Մուրադյան**, Հայ երաժշտությունը XIX դարում և XX դարասկզբում, Երևան, 1970, էջ 396-398: **Ֆիցիլիա Բրուտյան**, Սփյուռքահայ երաժշտական մշակույթը, Երևան, 1982, էջ 300-301: Արմենակ Շահմուրադյան (Տարոնի սոխակը), կազմող՝ Խաչիկ Սաֆարյան, խմբագիր՝ Հենրիկ Բախչինյան, Երևան, 1998: **Խաչիկ Սաֆարյան**, Կոմիտաս սքանչելագործ, Երևան, 1999, էջ 49-58: **Ռաֆայել Համբարյան**, Սոխակ Տարոնա, Երևան, 2001, **Աննա Ասատրյան**, Արմենակ Շահմուրադյան, Նշանավոր ճեմարանականները, պրակ Բ, Մայր Աթոռ Սուրբ Էջմիածին, 2009, էջ 297-307:

Մինչդեռ, մեր կարծիքով, այն կարևոր է և ուշադրության արժանի:

Ստորև ներկայացնում ենք այդ զեկուցումը:

«Սիրելի հայրենակիցներ և հայրենակցուհիներ

Մեր պատուական Յանձնախումբը խնդրելով ինձի բարեկամիս Արմենակ Շահմուրատեանի սկզբնաւորութիւնը «Ֆաուստի» դերում Փարիզի մեծ օպերայում Ձեզի պատմել, գիտէր, որ տարիներ շարունակ իր խորհրդատու և օգնականը եղած եմ նրա երգեցողութեան դաստիարակութեան մեջ և քաջ գիտեմ, թէ ի՞նչ դժուարութիւններ ունեցած էր և իր մշեցու սօկունութեամբ, անյաղթելի եռանդով, մինչև իսկ ասեմ յամառութեամբ ոչ միայն շատ գոհացուցիչ կերպով աւարտեց Փարիզի կոնսերվատուարը, այլ և շատ յաջող սկզբնաւորութիւն ունեցաւ օպերայում:

Ես պարզ յիշում եմ այդ երեկոն 27 յունուարի 1911թ. –Կարող էք երևակայել ներկայ եղող հայերի և իր բարեկամների յուզմունքը և ուրախութիւնը և հպարտութիւնը, երբ ամեն գործողութիւնից յետոյ համակրութիւնը կ'աճէր և այդ ներկայացումը կատարեալ յաղթանակ եղաւ մեր հայրենակցին Շահմուրատեանի համար:

Թե ի՞նչ յուզմունք, ոյժ և եռանդ թափած էր մեր երգիչը աւելորդ է իսկ ծանրանալ, այնքան հասկանալի է ամենքիդ համար: Շաբաթներ նա ապրեցաւ ինչպէս տենդին մէջ, ահագին ֆիզիքական ոյժ կորցրեց, բայց վերջը այնքան հանգիստ էր, որ կը պատմէր ինձի, թէ հեռուէն բեմէն բոլոր բարեկամներին ճանաչեց դահլիճին մէջ և երբէք գլուխը չը կորցրեց յուզմունքից:

Պարոն Չօպանեանը, որ այնքան մեր երիտասարդութեան նեցուկ եղած է և միշտ քաջալերած և Ա.Շահմուրատեանին անգին բարեկամը եղած է և կ'օգտուեմ «Անահիտի» մէջ տպուած քննադատութիւններից մի քանիսը Ձեզ հետ բաժնելով, որ աւելի ևս գնահատելի դառնայ Ձեզ համար այդ սկզբնաւորութիւնը:

Այստեղ կանգ կ'առնեմ, կարծեմ, որ այսքանը Ձեզի գաղափար պիտի տայ, թէ ի՞նչ երգեցիկ ոյժ կորցրած ենք և մաղթենք բոլորս Արմենակ Շահմուրատեանին հոգեկան հանգստութիւն և առողջութիւն, որ իրեն այնքան կարևոր է»⁸:

Այնուհետև բանախօսը ներկայացրել է ֆրանսիական մամուլի արձագանքները, որոնք թարգմանաբար տպագրվել էին Արշակ Չոպանյանի հիմնա-

⁸ Հուշեր Ա.Շահմուրադյանի մասին, զեկուցում Շահմուրադյանի հետմահու հրեյանի առթիվ, ինքն. 7 թերթ (4 փաթեթ), ԳԱԹ, Մարգարիտ Բաբայանի ֆոնդ, N 231:

դրած ու խմբագրած «Անահիտ» հանդեսի 1911 թվականի 1-ին և 2-րդ համարներում:

«Հայագգի երիտասարդ թենորը՝ Շահ-Մուրատեան, որ Քոնսերվատորիայի շատ փայլուն աշակերտ մը եղաւ և որ այնտեղ ունեցած իր յաջողութիւններով ՊՊ. Մեսաժէի և Պրուսանի ընտրութեան արժանի հանդիսացաւ, Օփերայի բեմին վրայ իր սկզբնատրութիւնն ըրաւ Ֆաուսթի մէջ:

Երիտասարդ արուեստագէտը ի դերն չհանեց այն յոյսերը զոր հանրային մրցումներու մէջ իր ցոյց տուած յատկութիւնները ներշնչած էին: Իր ծայնը, որ շատ մասնատր հրապոյր մ'ունի և որ իր ոսկեզօծ «թէմպր»ին շնորհիւ բոլորովին արևելեան համեղութիւն մը կը ստանայ, շատ հաճելի եղաւ հասարակութեան: Պ. Շահ-Մուրատեան գիտէ արդէն զայն վարել վստահօրէն և ճաշակով: Զմայելի «տըմիթէն»ներ ունեցաւ, վանկերը կը յօդէ պատուական կերպով, և անվախութիւնը չի պակսիր իրեն:

Իր բարեճև արտաքինը, իր համակրելի ձեւերը իրեն համար կը կազմեն բեմական ձիրքեր, զոր փորձառութիւնը իրենց կատարելութեանը պիտի հասցնէ: Իր գտած յաջողութիւնը շատ բուռն եղաւ»:

(Լը Փըթի Փարիզիէն)⁹

«Երէկ իրիկուն, Պ. Շահ-Մուրատեան կ'երեսար առաջին անգամ Օփերան՝ Ֆաուսթի դերին մէջ: Անշուշտ շատ փորձառութիւն կարելի չէ պահանջել այս երիտասարդ թենորէն, որ թէպէտ լուրջ ուսումնասիրութիւններ ըրած կը թոփ, սկսնակ մըն է՝ բառին ամբողջ նշանակութեամբ: Սակայն յաջողեցաւ շատ պաղարիւնութեամբ զսպել իր յուզումը և գնահատել տալ այն շատ իրական յատկութիւնները որոնց շնորհիւ Քոնսերվատորիան մէջ առաջին մրցանակ մը ստացաւ: Այդ յատկութիւնները պիտի ընդլայնին հետզհետէ՝ երբ ինքնավստահութիւնն ու արհեստի քաջավարժութիւնը ստանայ անելի մեծ չափով. վարժուելով Օփերայի սրահին, հետզհետէ հարկ եղած տարողութիւնը պիտի տայ իր երանգներուն, և անշուշտ՝ զինքը շրջապատող պատուական խորհրդատուներուն մէջ պիտի գտնուին իրեն ըսողներ որ նուազ թոյլ գնացքով մը երգէ: Բայց սա անտարակուսելի է, որ իր ծայնը շատ սիրուն թեմպր մը ունի, շատ համակրելի գոյն մը, և օտարականի թեթև հնչում մը զոր պահած է՝ չի վնասեր իրեն, ընդհակառակն, և թէ շատ մը կտորներու մէջ ամենալաւ ճաշակի ապացոյցներ տուաւ: Հասարակութիւնը զինքն ընդունեցաւ շատ բարեկամութեամբ և ամենէն խրախուսիչ յաջողութիւնը շնորհեց իրեն»:

⁹ Շահ-Մուրատեանի սկզբնատրութիւնը, ԳԱԹ, Մարգարիտ Բաբայանի ֆոնդ, N 316:

(Քոմենտիա)¹⁰

«Պ. Շահ-Մուրատեանի սկզբնատրութեան համար, երէկ իրիկուն Ֆաուսթ տուին Օփերան, առաջնակարգ խումբով մը. սկսնակը, որ շատ սիրուն ձայնով մ'օժտուած է, ամբողջ սրահին կողմէ՝ որ լեփլեցուն էր և շատ փայլուն՝ գտաւ ամենաջերմ ընդունելութիւն մը»:

(Ֆիկարո)¹¹

Մ.Բաբայանն իրավացիորեն նկատում է, որ ներկա սերնդի ներկայացուցիչներից շատերի համար Շահմուրադյանի ձայնը մի առասպել լեգենդ է, որովհետև արդեն մի քանի տարի է, որ այդ ոսկի ձայնը հանգած է: «Բարեբաղդաբար իր disques-երը կան, մանաւանդ եկեղեցականները, որ կարող են գաղափար տալ այդ ձայնի ամբողջ գեղեցկութիւնը», - նկատում է բանախոսը¹²:

Մեր կարծիքով, սակայն, Մարգարիտ Բաբայանի այս զեկուցումը կարդացվել է ոչ թե Ա.Շահմուրադյանի հետմահու հոբեյանի ժամանակ, ինչպես նշված է Բաբայանի դիվանում, այլ 1939 թվականի մայիսի 7-ին տեղի ունեցած նրա հոբեյանական հանդիսության ընթացքում: Նկատենք նաև, որ Շահմուրադյանը վախճանվել է փարիզյան շքեղագույն սրահներից մեկում կազմակերպված այդ հանդեսից չորս ամիս անց՝ սեպտեմբերի 14-ին՝ առավոտյան ժամը 9-ին, Փարիզի արվարձան Արքեոյում և սեպտեմբերի 16-ին վերջին հանգրվանը գտել իր համար երկրորդ հայրենիք դարձած Ֆրանսիայի հողում՝ Արքեոյի գերեզմանատանը:

Այսպես, Ա.Շահմուրադյանի հոբեյանական կենտրոնական մարմնի կողմից հրատարակված «Ա.Շահմուրատեանի յոբելեանը» հաղորդագրության մեջ մասնավորապես նշված էր, որ մեկ ամիս առաջ փարիզահայ մամուլի, մշակութային միությունների և գրողների միջև խորհրդակցության ժամանակ որոշվեց արժանավայել տոնել տաղանդավոր երգիչ Արմենակ Շահմուրադյանի հոբեյանը: «Այս յարգանքի ցոյցը տեղի պիտի ունենայ յառաջիկայ Մայիս 7ի Կիրակի օր, կէսօրէ վերջ ժամը 3ին Սալ Կավոյի մէջ: Շահմուրատեան անունը անբաժան մասնիկն է Կոմիտասեան արուեստին: Մին կերտեց, միսն ալ զայն տարածեց: Տօնելով Շահմուրատեանի արուեստը, մենք, անգամ մը եւս մեր

¹⁰ Նույն տեղում:

¹¹ Նույն տեղում:

¹² Հուշեր Ա.Շահմուրադյանի մասին, զեկուցում Շահմուրադյանի հետմահու հոբեյանի առթիվ, ինքն. 7 թերթ (4 փաթեթ), ԳԱԹ, Մարգարիտ Բաբայանի ֆոնդ, N 231:

պաշտամունքը արտաբերած կ'ըլլանք հայ ազգային մեծափառ երաժշտութեան հանդէպ»¹³:

Նշվում է, որ հոբեյանական հանդեսի ծրագիրը բաղկացած է հետևյալ մասերից: «Ա. Բաժինը նուիրուած է բուն յոբելեանական մասին՝ ուր յարգանքի շատ կարճ ուղերձներ պիտի կատարեն Գեր. Հ. Սահակ Տէր Մովսէսեան, Օր. Մ. Բաբայեան, Պ.Պ. Ա. Չօպանեան, Շ. Միսաքեան, Օ. Պէրպէրեան, Հրաչ Զարդարեան եւ Հր. Բալուեան: Բ. Բաժինով՝ մեր բոլոր անուանի արուեստագէտներն եւ օտար երգիչները պիտի բերեն իրենց մասնակցութիւնը: Գ. Բաժինին մէջ պիտի լսուին Ա. Շահմուրատեանի սկաւառակները, ծայնատար գործիքներու օժանդակութեամբ, ու վերջապէս Դ. Բաժնով պիտի լսուի երգչախումբը»¹⁴:

Հոբեյանական հանդեսին անդրադառնում է «Ապագան» իր «Արուեստագէտի տօնը» հոդվածում. «Այսօր Ա. Շահ Մուրատեան փակուած է արուարձանի մը անկիւնը, իր ընտանիքին եւ բարեկամներու անձնէր խնամքներուն առարկայ, բայց զուրկ նիւթական բաւարար միջոցներէ:

Տիկին Շահ Մուրատեանի դիմումին ընդառաջ երթալով փարիզահայ մամուլը եւ մշակութային միութիւններ մէկ քանի խորհրդակցութենէ վերջ որոշեցին կազմակերպել կիրակի օրուան յարգանքի ցոյցը, որ կարելի է ըսել թէ իր գտած ընդունելութեամբ պիտի կարենայ մասամբ նպատակին ծառայել:

Հանդէսին յայտագիրը կազմուած էր երկու մասերէ, ուղերձներ եւ գեղարուեստական բաժին: Զանազան բանախօսութիւններէ ետք տեղի ունեցաւ գեղարուեստական բաժինը որուն կը մասնակցէին փարիզահայ սիրուած եւ տաղանդաւոր արուեստագէտներ: Յիշենք անոնցմէ օրք. Գոհարիկ Ղազարոսեանին (դաշնակ), Իրիս Պիլպիլեան (երգ), Պ. Պ. Ֆիլիպ Աղազարեան (ջութակ), Ժուան Նազարեանին (դաշնակ) եւ Ն. Մարգարեան (արտասանութիւն), ինչպէս նաեւ տիկ. Գետնեան՝ որ իր փափաքով երգեց Տարօնի ժողովրդական երգերը:

Ունկնդրուեցան Շահ Մուրադեանի սկաւառակները եւ համերգը փակուեցաւ Սիփան-Կոմիտաս երգչախմբի մեկ քանի երգերով ղեկավարութեամբ Պ. Ա. Պարթեւեանի»¹⁵:

Մեզ մնում է եզրակացնել, որ զեկուցումը Մ.Բաբայանը կարդացել է

¹³ Ա.Շահմուրատեանի յոբելեանը, ԳԱԹ, Մարգարիտ Բաբայանի ֆոնդ, N 316:

¹⁴ Նույն տեղում:

¹⁵ Արուեստագէտի տօնը, ԳԱԹ, Մարգարիտ Բաբայանի ֆոնդ, N 316:

հենց այդ հանդեսի առաջին բաժնում: Դա են վկայում նաև բանախոսի հետևյալ խոսքերը. «... մաղթենք բոլորս Արմենակ Շահմուրատեանին հոգեկան հանգստութիւն և առողջութիւն, որ իրեն այնքան կարևոր է»¹⁶:

Այսպիսով, կարծում ենք, որ Արմենակ Շահմուրադյանի մասին Մարգարիտ Բաբայանի այս հուշերը, մտնելով գիտական շրջանառության մեջ, կլրացնեն օպերային առաջին հայ երգչի մասին մեր պատկերացումները:

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Հոդվածում հեղինակը գիտական շրջանառության մեջ է դնում դաշնակահարուհի, երգչուհի, երաժշտագետ, մանկավարժ Մարգարիտ Բաբայանի (1874-1968) հուշերը «հայկական Կառուզո», Փարիզի «Grand-opéra»-ի երգիչ, Տարոնի սոխակ Արմենակ Շահմուրադյանի մասին, որոնք գտնվում են Ե.Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարանում գտնվող Մարգարիտ Բաբայանի ֆոնդում:

Հեղինակը բացահայտում է ու հիմնավորում, որ այդ զեկուցումը ոչ թե կարդացվել է Շահմուրադյանի հետմահու հրեթյանի առթիվ, ինչպես նշված է ֆոնդում (տե՛ս Մարգարիտ Բաբայանի ֆոնդ, N 231), այլ երգչի մահից չորս ամիս առաջ՝ 1939 թվականի մայիսի 7-ին, տեղի ունեցած նրա հրեթյանական հանդիսության ընթացքում:

Բանալի բաներ - Մարգարիտ Բաբայան, Արմենակ Շահմուրադյան, Կոմիտաս:

Николай КОСТАНДЯН

МАРГАРИТ БАБАЯН ОБ АРМЕНАКЕ ШАХМУРАДЯНЕ

Автор статьи вводит в научное обращение воспоминания пианистки, певицы, музыковеда, педагога Маргарит Бабаян (1874-1968) об «армянском Карузо» – певце Парижской Гранд оперы, соловье Тарона – Арменаке Шахмурадяне, хранящиеся в фонде Маргарит Бабаян, который размещен в Музее литературы и искусства имени Егише Чаренца.

Автор доказывает, что этот доклад был прочитан не в честь посмерт-

¹⁶ Հուշեր Ա.Շահմուրադյանի մասին, զեկուցում Շահմուրադյանի հետմահու հրեթյանի առթիվ, ինքն. 7 թերթ (4 փաթեթ), ԳԱԹ, Մարգարիտ Բաբայանի ֆոնդ, N 231:

ного юбилея Арменака Шахмурадяна, как отмечено в фонде (смотри – фонд Маргарит Бабаян, N 231), а 7 мая 1939 года, во время юбилейного мероприятия, состоявшегося за четыре месяца до смерти певца.

Ключевые слова – Маргарит Бабаян, Арменак Шахмурадян, Комитас.

Nikolai KOSTANDYAN

MARGARITA BABAYAN ABOUT ARMENAK SHAHMURADYAN

Nikolai Kostandyan in this article puts into circulation the memoirs of the pianist, singer, musician and educator Margarita Babayan (1874-1968) about Armenak Shahmuradyan, the "Armenian Karuzo", the singer of «grand-opéra» of Paris who is considered to be the nightingale of Daron. These memoirs are housed in the Margarita Babayan's fund at the E. Charent's Museum of Literature and Art.

Kostandyan inquiring into Babayan's report about Shahmuradyan substantiates that it was not read at Shahmuradyan's death anniversary, as specified in the fund (see Fund Margarita Babayan, N 231), but four months before his death, on May 7, 1939, at a celebration of his anniversary.

Key words - Margarita Babayan, Armen Shahmuradyan, Komitas.

Էդգար ԳՅԱՆՋՈՒՄՅԱՆ
Քրիստափոր Քուշնարյանի
անվան արվեստի դպրոց

ՌՈՔ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ԷԿՈԼՈԳԵՔԱՆԱԿԱՆ ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

Մարդկային գոյն իր բազմազան և ոչ միանշանակ բաղադրիչներով անհատի և շրջակա միջավայրի փոխազդեցությունների անվերջ շղթա է: Ընդ որում, շրջակա միջավայր ասելով հասկանում ենք բնական, քվազիբնական, արհեստական, սոցիալական, հոգեբանական միջավայրերը, այսինքն՝ այն ամենը, ինչին առնչվում է մարդը: Մարդու գործունեության հետ փոխազդեցության արդյունքում շրջակա միջավայրը փոփոխվում է: Եվ քանի որ բոլոր այդ միջավայրերը փոխկապակցված են, ապա մեկում փոփոխությունն անմիջականորեն անդրադառնում է մյուսների վրա: Փոխվում է աշխարհը, որն իր հերթին ազդում է մարդու, անհատի վրա՝ նրան ենթարկելով որոշակի փոփոխությունների: Հենց այս շերտերի կտրվածքում էլ առաջանում են էկոհոգեբանական բնույթի խնդիրներ: Երաժշտության դերը, հատկապես զանգվածային, այդպիսի խնդիրների առաջացման հարցում վերջիններից չէ: Երաժշտությունը, ներազդելով մեզ վրա, ուղղորդում է մեր իմացական պրոցեսները, մեր պահվածքը, մեր ինքնաարտահայտումը, իսկ մենք փոփոխվելով փոխում ենք մեզ շրջապատող աշխարհը: Գործում է ճախարակի կանոնը. այդ ճախարակը հանգստի վիճակից հանող իմպուլսները երաժշտական ստեղծագործությունների ներքին կառուցվածքի օրինաչափություններն են, որոնք կապված են գեղարվեստական բովանդակության մարմնավորման և ունկնդրի վրա ազդեցության հետ:

Անդրադառնալով էկոհոգեբանությանը՝ նշենք, որ էկոլոգիական հոգեբանությունը՝ էկոհոգեբանությունը (հունարեն՝ oikos – շրջապատ, միջավայր, psyche – հոգի, logos – գիտություն, ուսմունք), հոգեբանական գիտության ուղղություն է, որը ձևավորվել է XX դարի 60-ական թվականներին Արևմտյան Եվրոպայում և ԱՄՆ-ում:

Էկոլոգիական հոգեբանությունը՝ որպես գիտություն, սկսեց ակտիվորեն զարգանալ ամենից առաջ հոգեբանության մեջ միջավայրային մոտեցման շրջանակներում: Տվյալ ուղղության անգլալեզու տարբերակում հենց այդպես է հնչում. «Environmental psychology»՝ «շրջակա միջավայրի հոգեբանություն»:

Հենց այդ ժամանակ էլ ի հայտ եկան հատուկ լրագրեր, ասոցիացիաներ, սկսեցին գիտական կոնֆերանսներ անցկացվել՝ կապված էկոլոգիական հոգեբանության խնդիրների հետ: Ինչպես նշում է հետազոտող Վ. Ի. Պանովը, էկոլոգիական հոգեբանությունը բազմադիսցիպլինար գիտություն է, որն զբաղվում է ազգի, ժողովրդի հոգեկան առողջության խնդիրներով, ուսումնասիրում է այլ մարդկանց վրա մարդկային վնասակար գործոնների ազդեցությունը, նրանց հոգեբանությունը, վարքն ու այդ ընթացքում ծագող հետևանքները¹:

Փաստորեն, էկոհոգեբանության ուսումնասիրության ոլորտում գտնվում են իրար հակադիր, սակայն փոխկապակցված ազդեցության տեսակներ՝ շրջակա միջավայրի ազդեցությունը մարդու ապրումների և վարքի վրա, և մյուս կողմից՝ այդ ապրումների և վարքի ազդեցությունը նույն միջավայրի վրա:

Երաժշտության հետ կապված էկոհոգեբանական խնդիրների արծարծումն արդեն իսկ նկատելի է երաժշտական հոգեբանության առաջացման սկզբներում և զարգացման գրեթե ողջ ընթացքում: Այդ խնդիրներին իրենց աշխատություններում տարբեր ժամանակներում անդրադարձել են փիլիսոփաներ Պյութագորասը, Պլատոնը, Արիստոտելը, Կոնֆուցիոսը, VI դարի երաժըշտագետ Բոեցիուսը, XIX դարից սկսած՝ հետազոտողներ Հելմհոլցը, Ռիմանը, Շտումպֆը, Կուրտը, Վելելը, Նազայկինսկին, Մեդուզևսկին և շատ ուրիշներ: Այս ամենը խոսում է այն մասին, որ էկոհոգեբանական խնդիրների դաշտում մեծ է երաժշտության գործոնի դերը: Մեր հետազոտության կենտրոնում ընկած է զանգվածային երաժշտության ամենալայն տարածում գտած ժանրը՝ ռոքը:

XX դարի 60-ական թվականների սկզբին նեգրական ռիթմ-ընդ-բլյուզից և դրա, ինչպես ընդունված է ասել, սպիտակ կոմերցիոն տարբերակից՝ ռոք-ընդ-ռոլից, առաջացած երաժշտությունը բուռն զարգացում ապրեց: Ռոքի հիմնադիրներից են համարվում այսպես կոչված «բրիտանական ներխուժման» մի շարք խմբեր: Այնուհետև 60-ականների կեսերից առաջ է գալիս փսիխոդելիկ ռոքը, ստեղծվեցին նոր ուղղություններ՝ սոֆթ ռոք, ջազ-ռոք, փոփ-ռոք, ֆոլք-ռոք և այլն: 1980-ականներին ԱՄՆ-ում անցկացված հարցման համաձայն՝ բոլոր դեռահասների 87 տոկոսն օրական 8-7 ժամ անց էին կացնում ռոք երաժշտություն լսելով: 1 տարվա ընթացքում վաճառված ձայնասկավառակների 90%-ը ռոք սկավառակներ էին՝ տարեկան 1 միլիարդ 300 միլիոն սկա-

¹ Ст'я 4-я Российская конференция по экологической психологии: Материалы конференции / Под общ. ред. В.И. Панова и А.В. Иващенко. – М., 2006, стр. 28:

վառակ, չհաշված 100 միլիոն ալբոմները²: Մեր ուսումնասիրության որոշ դրույթներ հիմնավորելու նպատակով մեր կողմից կազմվեցին երկու տիպի հարցաթերթիկներ: Բազմաթիվ գիտական հետազոտություններ ցույց են տալիս, որ ոռք երաժշտության ազդեցության հետ կապված էկոհոգեբանական խնդիրների առաջացման հարցերում առավել խոցելի են պատանիները և երիտասարդները: Ելնելով դրանից՝ մեր հարցումը կատարվեց Երևանի և մարզերի հինգ հարյուրից ավելի 16-22 տարեկան ուսանողների, դպրոցականների և սպասարկման ոլորտում զբաղված երիտասարդների շրջանակում: Առաջին տիպի հարցաթերթիկների ամփոփման արդյունքում պարզեցինք ոռք երաժշտություն սիրողների, ոռքի նկատմամբ անտարբեր անձանց և ոռք չսիրողների խմբերում երաժշտական թեզաուրուսը ձևավորող գործոնների (երաժշտություն, տեքստ, հատուկ էֆեկտներ, վարկանիշ) առաջնայնությունը և ոռքի հետ կապված ասոցիատիվ պատկերացումները, ինչը մենք անվանեցինք սոցիալ սինեսթեզիա³: Իբրև ոռքի հետ հնարավոր զուգորդումներ առաջացնող՝ առաջարկվել էին մի շարք բառեր և բառակապակցություններ, որոնք մենք, ըստ սոցիալ վեկտորի ուղղվածության (դևիանտ, ոչ դևիանտ⁴), պայմանականորեն անվանեցինք նեգատիվ կամ դեստրուկտիվ (ավկոհլի չարաշահում, թմրանյութ, ըմբոստություն, անառակություն և այլն) և պոզիտիվ կամ կոնստրուկտիվ (առողջ ապրելակերպ, ամուսնական հավատարմություն, ներդաշնակություն, առաքինություն և այլն):

Երկրորդ հարցաթերթիկը բացահայտում էր վերը նշված խմբերի (ոռք սիրողներ, չսիրողներ, անտարբերներ) վերաբերմունքն արդի հասարակու-

² Գյանջումյան Է., //«Ռոք երաժշտությունը» որպես պատմական երևույթ, «Երաժշտական Հայաստան», N1-2 (44-45) 2013, էջ 152:

³ Սինեսթեզիան (հունարեն՝ syn - հետ, համատեղ, aesthesis - զգացմունք, զգացողություն) մեկ զգայարանի գրգռման ազդեցությամբ այլ զգայարաններին բնորոշ զգացողությունների առաջացումն է: Մեկ տեսակի զգացողությունների որակը փոխանցվում է մեկ այլ տեսակի (Общая психология: Учебно-методическое пособие / Под общ. ред. М.В. Гамезо. 2-е изд., перераб. и доп., М., 2009, стр. 249):

⁴ Դևիանտ (լատիներեն՝ deviation - շեղում) վարք ասելով ժամանակակից սոցիոլոգիայում ենթադրվում է մի կողմից՝ մարդու արարք, գործողություն, որը չի համապատասխանում տվյալ հասարակության մեջ պաշտոնապես սահմանված կամ փաստացի ձևավորված նորմերին կամ չափանիշներին, մյուս կողմից՝ սոցիալական երևույթ՝ արտահայտված մարդկային գործունեության զանգվածային ձևերով, որոնք չեն համապատասխանում տվյալ հասարակության մեջ պաշտոնապես սահմանված կամ փաստացի ձևավորված նորմերին կամ չափանիշներին (Общая психология: Учебно-методическое пособие / Под общ. ред. М.В. Гамезо. 2-е изд., перераб. и доп., стр. 249):

թյան մեջ առկա դեպքերը երևույթների նկատմամբ: Այդ հարցաթերթիկում հարցվողներին նաև խնդրել էինք նշել իրենց կողմից սիրված կամ իրենց հայտնի ռոք խմբերի անվանումները:

Տվյալ ուսումնասիրության մեջ ռոք երաժշտության էկոհոգեբանական առանձնահատկությունները մենք դիտարկում ենք ռոք երաժշտության թեզաուրուսի ձևավորման տեսանկյունից⁵:

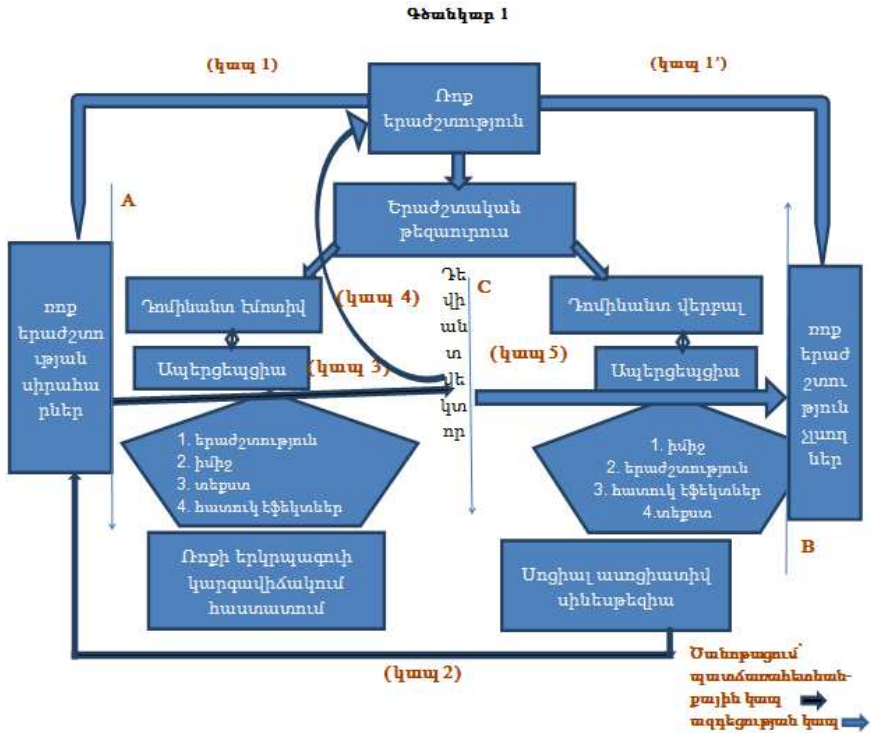
Երաժշտական թեզաուրուսը, որը հասկանում ենք որպես երաժշտության և երաժշտության մասին անհատական և կոլեկտիվ ճանաչողության արդյունքում ձևավորված համակարգված գիտելիքներ, գոյության երկու հիմնական ձև ունի՝ էմոտիվ և վերբալ: Դրանցից առաջինն իր հերթին հիմնված է ոչ վերբալ պատկերացումների վրա և կապված է հուզական և լսողական բնույթի ծածկագրերի համակարգի հետ, ինչը պայմանավորված է արվեստի տվյալ տեսակի բնույթով, որը գործ ունի ձայնային և հնչերանգային միավորների հետ և դիմում է անմիջապես անձի զգայական, հոգեբանական հիմքերին: Երաժշտական թեզաուրուսի մյուս տեսակը վերբալ է, որը տվյալ բնագավառի հետ կապված տեղեկությունների, գիտելիքների և վերբալ պատկերացումների դրոշմումն է մարդու գիտակցության մեջ⁶:

Մեր ուսումնասիրության ներքո գտնվող ռոքի հետ առնչվող սոցիալական խումբը մենք բաժանել ենք երկու մասի (զծանկար 1): Առաջին խումբը ռոք չսիրող և հիմնականում չլսող խումբն է (B վեկտոր), բացառությամբ անտարբերների կատեգորիայից մի քանի երբեմն լսողների, իսկ երկրորդը (A վեկտոր) ռոքի սիրահարներն են և, հետևաբար, լսողները: Առաջին խումբը չի գտնվում ռոք երաժշտության ուղղակի, անմիջական ազդեցության ներքո (կապ 1'), և մեր էմպիրիկ հետազոտությունները ցույց են տվել, որ նրանց մեջ ձևավորվում է, ինչպես մենք ենք անվանում, դոմինանտ վերբալ թեզաուրուս՝ ի

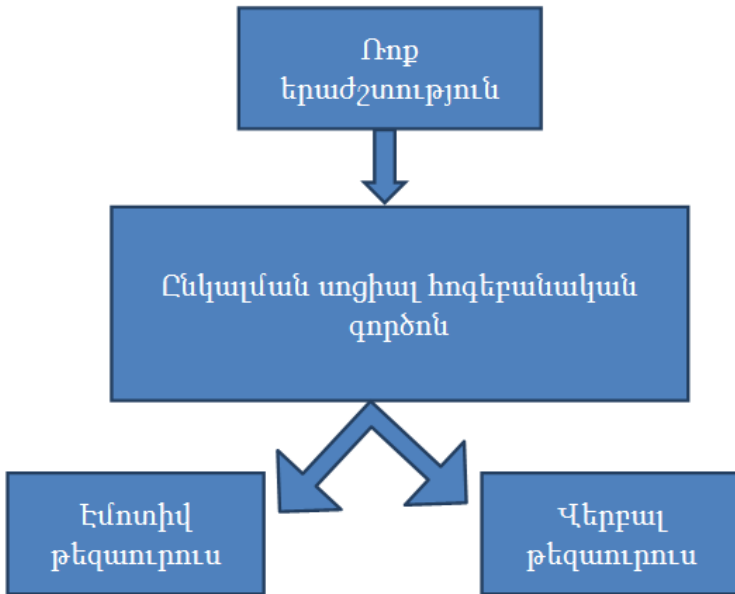
⁵ Թեզաուրուս (հունարեն *tezauros*՝ գանձ, գանձարան, պահեստարան) ասելով ենթադրվում է յուրատեսակ շտեմարան՝ այս կամ այն մարդու հիշողության մեջ ամրապնդված՝ նրա անցյալ տպավորությունների, գործողությունների և դրանց տարատեսակ կապերի ու փոխհարաբերությունների հետքերը, որոնք կարող են կրկին ակտիվանալ գեղարվեստական ստեղծագործության ազդեցության ներքո (**Назайкинский Е.** О психологии музыкального восприятия. М., 1972, стр. 75):

⁶ Основные принципы построения музыкального тезауруса [электронный ресурс http://nbuv.gov.ua/j-pdf/hod_2009_5_14.pdf], **Калашник М.П.** //Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архитектура, 2002, N5, стр. 92:

տարբերություն երկրորդ՝ ոռքի սիրահարների խմբի (կապ 1), որոնց մեջ ձևավորվում է դոմինանտ էմոտիվ թեզաուրուս (գծանկար 2):



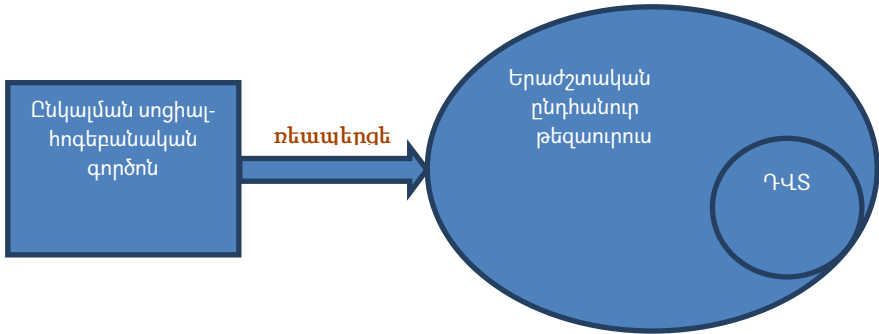
Գծանկար 2



Առաջին խմբում էմոտիվ գործընթացներն առաջանում են ոչ թե ողբի հետ անմիջական առնչության ժամանակ (տնային ունկնդրում, համերգներ, սկումբներ և այլն), այլ ելնում են հիմնականում ասոցիատիվ պատկերացումներից: Ճիշտ է, հնարավոր է, որ նրանց մեջ էլ ամենից հաճախ պարտադրված (ռադիոյով, հասարակական վայրերում և այլն) ունկնդրման ժամանակ առաջանան էմոտիվ ապրումներ, բայց դրանք կայուն չեն և բավականին արագ չեզոքանում են: Իսկ երկրորդ՝ ողբի սիրահարների խմբում, որտեղ, ինչպես նշեցինք, ձևավորվում է դոմինանտ էմոտիվ թեզաուրուս, էմոտիվ երանգավորում ունի նաև վերբալ թեզաուրուսը, որի մեջ ամեն մի կոգնիտիվ (իմացական) միավոր ունի իր էմոտիվ բազան: Դիտարկելով առաջին (ոռք չսողների) խումբը խրոնոդինամիկ կտրվածքի ներքո՝ կարելի է նկատել հետևյալ միտումները. երբ հոգեկան կյանքի ընդհանուր բովանդակության՝ որոշակի հոգեվիճակով պայմանավորված փոփոխված առանձնահատկությունները դիմում են դոմինանտ վերբալ թեզաուրուսին, այն ակտիվանում է, նորովի է

ընկալվում, և սոցիալ սինեսթեզիայի, այսինքն՝ ասոցիատիվ պատկերացումների ազդեցության արդյունքում այդ խմբում սկսում է ձևավորվել դոմինանտ էմոտիվ թեզաուրուս (գծանկար 1, կապ 2): Այդ գործընթացը մենք անվանեցինք ռեապերցեպցիա⁷ (գծանկար 3):

Գծանկար 3



Հետաքրքրական է նշել, որ անգամ ոռքի սիրահարների խմբում ոռքը ճնշող մեծամասնությամբ ասոցացվում է դեստրուկտիվ ասոցիալ երևույթների հետ (աղյուսակ 1):

Այլևս գտնվելով ոռքի անմիջական ազդեցության ներքո (մեր կողմից անցկացված բազմաթիվ զրույցները, նաև հարցաթերթիկները ցույց տվեցին, որ ոռքի երկրպագուները նախընտրում են *հարդ* ուղղություններ՝ դա համարելով ոռքի հիմքը և իսկական (*ազնիվ*) ոռքը)՝ ոռքի, որը, ըստ բազմաթիվ հետազոտողների և ոռք երաժիշտների տեսակետի, ոչ միայն գաղափարախոսություն է, այլ նաև՝ կենսաոճ (ինչպես երևում է աղյուսակ 2-ից)՝ դևիանտ երևույթները դրական գնահատելու հակվածությունն առավելապես արտահայտված է ոռքի սիրահարների խմբում), վերջիններս հայտնվում են C դևիանտ սոցիալական վեկտորի վրա պրոյեկցված լինելու ռիսկային գոտում (գծանկար 1, կապ 3), և հիմնականում հենց այս վեկտորում գտնվող մարդիկ են ընտրում ոռք երաժշտությամբ պրոֆեսիոնալ զբաղվելու ուղին, հենց այստեղից են ի հայտ գալիս նոր կատարողներ և խմբեր (գծանկար 1, կապ 4):

⁷ Ապերցեպցիան (լատիներեն՝ ad – մինչև, perceptio – ընկալում են) ընկալման կախվածությունն է սուբյեկտի նախորդ փորձառությունից, անձի ընդհանուր բովանդակությունից, ուղղվածությունից, նրա առջև ծառայած խնդիրներից, նրա գործունեության դրդապատճառներից, համոզմունքներից ու հետաքրքրություններից, հուզական վիճակից (Общая психология: Учебно-методическое пособие, стр. 249):

Աղյուսակ 1

Ընդամենը 350, որից 157 սիրում է				
N	80			
P	15	Ընդամենը 350, որից 115 անտարբեր է		
-	22			
+	17		N	79
=	11		P	6
			-	17
		+	4	
		=	0	
		Ընդամենը 350, որից 76 չի սիրում է		
		N	59	
		P	3	
		-	2	
		+	4	
		=	1	

Ծանոթություն՝

/N/- միայն դեվիանտ

/P/- միայն դրական

/-/- մեծամասամբ դեվիանտ

/+/- մեծամասամբ դրական

/=/- նույն քանակությամբ դեվիանտ և ոչ դեվիանտ

+	Սիրում եմ	51
↔	Անտարբեր եմ	44
-	չեմ սիրում	38

		բաց.	դրակ.	չեզոք
1	Ալկոհոլ	53	29	50
2	Ծխախոտ	82	20	31
3	Թմրանյութ	108	4	21
4	Սեռական կյանք	70	19	44

Աղյուսակ 2

Սիրում են	բաց.	դրակ.	չեզոք
Ալկոհոլ	27	14	17
Ծխախոտ	40	10	8
Թմրանյութ	48	3	6
Մեռական կյանք	30	13	15

Անտարբեր են	բաց.	դրակ.	չեզոք
Ալկոհոլ	28	7	31
Ծխախոտ	42	7	19
Թմրանյութ	54	1	12
Մեռական կյանք	40	6	22

Չեն սիրում	բաց.	դրակ.	չեզոք
Ալկոհոլ	32	10	17
Ծխախոտ	42	4	13
Թմրանյութ	92	0	8
Մեռական կյանք	37	3	19

Բացի այդ, C վեկտորում գտնվողներն իրենց անմիջական ազդեցությունն են թողնում նաև B վեկտորի վրա (գծանկար 1, կապ 5): Նախկինում կամ ներկայիս ոռքի ֆանատները մեզ տված իրենց հարցազրույցներում հաճախ նշել են, որ ոռքի մասին իրենց նախնական և բավականին համոզիչ պատկերացումը կազմել են՝ ելնելով վարկանիշային գործոնից: Դա նաև պարզ երևում է մեր թեստերում. վերբալ թեզաուրուս ձևավորող գործոնների առաջին տեղում վարկանիշային գործոնն է, և գրեթե միշտ դրա կրողը ոռքի երկրպագու համադասարանցի, համակուրսեցի, ընկեր, հարևան շրջանակից որևէ մեկն է:

Ծանր ոռքի վերաբերյալ սոցիալական բարձր կարգավիճակ ունեցող ընտանիքների աշակերտների բացասական գնահատականները երկու անգամ ավելի են ցածր սոցիալական կարգավիճակ ունեցող ընտանիքների երեխաների համեմատ (25,7 տոկոս՝ բարձր սոցիալական կարգավիճակ ունեցող ընտանիքների երեխաների շրջանում՝ ցածր սոցիալական կարգավիճակ ունեցող ընտանիքների երեխաների 11,5 տոկոսի փոխարեն):

Երաժշտության ընկալումը կապակցված է նաև առաջադիմության հետ: Ծանր ռոք լսելիս հիացմունք ու ինքնավստահություն զգում է գերազանցիկների 16,7 տոկոսը, «հարվածայինների» 25,8 տոկոսը և վատ սովորողների 66,7 տոկոսը: Վատ սովորող դարոցականներից ոչ ոք այս ժանրի ստեղծագործություններից բացասական հույզեր չի ստանում: Բայց այդպիսի ապրումներ արձանագրվել են գերազանցիկների 20 և «հարվածայինների» 24 տոկոսի շրջանում⁸:

Մակերեսային հայացք նետելով ռոք երաժշտության վրա՝ կարելի է նկատել, որ նրա զարգացումը հիմնականում չի ընթացել անցած ձեռքբերումներից հրաժարվելու տարբերակով, հազվադեպ է փոխվել չափը (հիմնականում 4/4 կամ 8/8), ռոքի ռիթմիկ բնութագիր հանդիսացող այսպես կոչված «հակառակ բիթը»՝ տակտի թույլ մասերի շեշտադրմամբ: Ամենահաճախ հանդիպող ձևերն են եղել AABA կամ ABAB, հարմոնիկ լեզվի հիմքում գրեթե միշտ մնում է բլյուզը, միշտ առաջնային է կիթառի դերը: Սակայն ավելի խոր ուսումնասիրության արդյունքում տեսանելի են դառնում նաև այլ ստատիկ առանձնահատկություններ: Ինչպես արդեն նշվել է, ռոքի զարգացումը, նրանում նոր ուղղությունների առաջ գալը հիմնականում զուգորդվել են ստեղծագործության մեջ հիմնական գաղափարական կառույցների և գեղարվեստական ինքնադրսևորման ձևերի պահպանմամբ: Վերջիններս ընդունված է բաժանել երկու կատեգորիայի՝ համապատասխանաբար արտաքին և ներքին: Մանրամասնելով նշենք, որ արտաքին գործոններից են սոցիալ-գաղափարախոսական երանգավորումները և դրանցով պայմանավորված կենցաղավարման ձևերի պրոպագանդան: Ներքին գործոնները վերաբերում են երաժշտական և տեքստային արտահայտչամիջոցներին, նաև՝ բեմական կերպարին և հատուկ էֆեկտներին: Այս երկու կատեգորիաները փոխկապակցված են: Արտաքին գործոնները ռոքում ոչ պակաս կարևոր են, քան ներքինները, ընդ որում՝ դրանք, իրենց գեղագիտագաղափարախոսական բնույթից ելնելով, յուրահատուկ պահանջներ են թելադրում և կանխորոշում են ներքին գործոններում առկա օրինաչափություններն ու միտումները: Այդպիսի միտումներից է ռոքի գրեթե բոլոր ուղղություններում առկա փսիխոդելիկ (մարդու գիտակցության վրա նախապես մշակված հատուկ ալգորիթմներով ազդեցություն թողնող) տարրը: Մի դեպքում դա կարող է լինել գործիքավորումը՝ օստինատային

⁸ Стів Музыкальная психология: Учебное пособие для вузов. 2-е изд., М., 2008. стр. 160 (Gaudeamus).

բասային ֆրազները, օֆֆբիթային մետրիկ շեղումները և այլն, հնչողության ուժգնությունը՝ մինչև 155 ԴԲ, մյուսում՝ feedback կոչված ձայնային հատուկ էֆեկտը, տեքստերում եղած առեղծվածային, միստիկ, այլաբանական բովանդակությունը, հակառակ նվազարկման էֆեկտը, լուսային բազմաթիվ էֆեկտները, բեմական ծայրաստիճան էքսպրեսիվ պահվածքը և այլն: Եվ այս փսիխոդելիկ գործոնների ողջ բազմությունը գտնվում է ողբի պերմանենտ գաղափարախոսության հետ կայուն ռեզոնանսի մեջ՝ նպաստելով այդ գաղափարախոսության ներթափանցմանը մարդկանց գիտակցության մեջ: «Ռոլինգ Սթոունս» խմբի հայտնի երաժիշտ Միք Ջագգերն իր հարցազրույցներից մեկում ասել է հետևյալը. «Մեր երաժշտությունը միշտ ուղղված է մարդկանց միտքն ու կամքը ղեկավարելուն: Եվ ողբ-խմբերի մեծ մասը նույն բանն է անում»:

Իհարկե, ողբի պատմության մեջ կան առանձին դեպքեր, երբ անհատ կատարողները կամ առանձին խմբերն իրենց ստեղծագործություններում, հրաժարվելով փսիխոդելիայից, սկսում են քարոզել խաղաղություն, բարոյական նորմերի հաստատում, սակայն գլոբալ ողբ աշխարհի կողմից դա առանձնապես չի ողջունվում: Որպես օրինակ կարելի է բերել հետևյալ փաստը. երբ 80-ականներին հանրահայտ երաժիշտ Բոբ Դիլանն իր արվեստում անդադարձավ քրիստոնեական արժեքներին, սկսեց հանդես գալ երգերով, որոնք դեմ էին մարմնավաճառությանը, թմրանյութերի տարածմանը և այլ հակասոցիալ, այսպես կոչված դեհանտ երևույթներին, նա արժանացավ ողբ երաժիշտների և ողբի երկրպագուների սուր քննադատությանը:

Մենք գտնում ենք, որ երաժշտական արվեստի ցանկացած զանգվածային երևույթ, ինչպիսին մասնավորապես ողբն է, խորապես վերլուծելով (իհարկե, նաև երաժշտագետների և հոգեբանների մասնակցությամբ) իր ներքին զարգացումները, միտումները և ընդհանրապես ողջ գեղարվեստական հայեցակարգը, հետևություններ և եզրակացություններ պիտի անի իր կողմից առաջադրված էկոհոգեբանական խնդիրների, սոցիումի վրա գործած դեստրուկտիվ կամ կոնստրուկտիվ ազդեցության շուրջ և ընթանա կատարելագործման և ինքնամաքրման ուղիով: Եվ իբրև վերջաբան մեջբերենք Բոեցիուսի խոսքը. «Երաժշտությունը մեր էության մի մասն է, այն կարող է վեհացնել կամ ունենալ քայքայիչ ազդեցություն»:

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Այս հոդվածում ողբ երաժշտության էկոհոգեբանական առանձնահատկությունները դիտարկվում են երաժշտական թեզաուրուսի ձևավորման տեսակետից:

Մեր հետազոտության հիմքում ընկած են մեր կողմից կազմված թեստ-հարցաթերթերի մշակման արդյունքում ստացված տվյալները: Մեր աշխատանքում շոշափված են նաև ողբ երաժշտության որոշ պերցեպտիվ-տիպաբանական առանձնահատկություններ:

Բանալի բաներ – ողբ երաժշտություն, էկոհոգեբանություն, երաժշտական թեզաուրուս, էմոտիվ թեզաուրուս, վերբալ թեզաուրուս, սոցիալ սինեսթեզիա, ռե-ապերցեպցիա, հոգեբանական տարրեր, դևիանտ վեկտոր, դիֆիկ բնութագիր, ձայնի ուժ, հակառա բիթ, իմիջային գործոն, գաղափարախոսություն:

Эдгар ГЯНДЖУМЯН

ЭКОПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ СВОЙСТВА РОК-МУЗЫКИ

В данной статье экопсихологические особенности рок-музыки рассматриваются с точки зрения формирования музыкального рок-тезауруса.

В основе нашего исследования лежат данные, полученные в результате обработки составленных нами тестов-опросников. В работе затрагиваются также некоторые перцептивно-типологические особенности рок-музыки.

Ключевые слова – рок-музыка, экопсихология, музыкальный тезаурус, эмотивный тезаурус, вербальный тезаурус, социальная синестезия, ре-апперцепция, психологические элементы, девиантный вектор, ритмическая характеристика, громкость звука, обратный бит, имиджевый фактор, идеология.

Edgar GYANJUMYAN

ECO-PSYCHOLOGICAL FEATURES OF ROCK MUSIC

In this article the eco-psychological characteristics of the rock music are considered from the point of view of the formation of a thesaurus of rock music.

Also, we pay attention to some perceptual typological features of the rock music, taking as the basis for the research the results of compilation and analysis of questionnaires drawn up by us. In our work we affected some perceptual-typological features of rock music.

Key words – rock music, ecopsychology, musical thesaurus, emotive thesaurus, verbal thesaurus, social synaesthesia, re-apperception, psychological elements, deviant vector, rhythmic characteristics, volume of sound, reverse bits, image factor, ideology.

**ԼԵՎՈՆ ԹՈՒԹՈՒՆՋՅԱՆԻ ԱՐՎԵՍՏԸ.
ՀԱՄԵՄԱՏԱԿԱՆ ՎԵՐԼՈՒԾՈՒԹՅՈՒՆ¹**

Հոդվածում վերլուծված են ֆրանսահայ արվեստագետ Լևոն Թութունջյանի (1905-1968թթ.)² ստեղծագործության մի քանի տասնյակ նմուշներ: Թութունջյանը եղեռնից փրկված մեր արվեստագետներից է, նա եղել է թաշիզմի, «Կոնկրետ Արվեստ» և «Աբստրակցիա և ստեղծագործություն» շարժումների հիմնադիրներից մեկը: Դիտելով նրա վաղ շրջանի աշխատանքները (1925-1930 թթ.)՝ կարելի է որոշ զուգահեռներ նկատել տեխնիկայի տարբեր տեսակներով արված նրա ստեղծագործությունների՝ գրաֆիկական աշխատանքների, կտավների, կոլաժների, ռելիեֆների և քանդակի միջև: Հոդվածում պարզաբանվում են դրանց կոմպոզիցիաների ընդհանուր դետալները և վերջիններիս սկզբնաղբյուրները:

Նշենք, որ նախ և առաջ զուգահեռներ են նկատվում Թութունջյանի՝ միևնույն տեխնիկայով արված աշխատանքներում: Դա հիմնականում վերաբերում է միևնույն ժամանակաշրջանում ստեղծված կամ մեկ շարքի պատկանող գործերին: Նմանություններ կարող ենք տեսնել ինչպես գրաֆիկական աշխատանքներում³ (նմանատիպ էլեմենտներ, եզրագծի նմանություններ⁴, կոմպոզիցիայի վարիացիաներ և այլն), այնպես էլ կտավներում⁵: Դրանցում,

¹ Այս հոդվածը հրատարակվում է 15T-6E001 ծածկագրով՝ «Լևոն Թութունջյանի ստեղծագործությունը» թեմայի շրջանակներում:

² Լևոն Թութունջյանի ծննդյան տարեթիվն անորոշ է և տարբեր կենսագիրների մոտ տատանվում է 1904–1906 թթ. միջև:

³ Անանուն, 1928 թ., 24,1 x 17,1 սմ., Անանուն, 1928 թ., 24,1 x 17 սմ, Անանուն, 1927 թ., տուշ, թուղթ, Անանուն, 1928 թ., չինական տուշ, թուղթ, 21x16սմ, Անանուն, 1928 թ., չինական տուշ, թուղթ, 27,3x18,5 սմ, Անանուն, 1928թ., չինական տուշ և մատիտ թղթի վրա, 25 x 18 սմ, Անանուն, 1928թ., չինական տուշ, գրչածայր, թուղթ, 21,7 x 18,2 սմ, Անանուն, LT 021, 1926 թ., տուշ, թուղթ, 28,5 x 22,1 սմ, Անանուն, LT 030, 1927 թ., չինական տուշ, թուղթ, 21,8 x 16 սմ:

⁴ Աչքը, տուշ, թուղթ, ստվարաթղթե հիմքի վրա, 33 x 28 սմ, Անանուն, 1927թ., գուաշ և տուշ թղթի վրա, 50x62 սմ:

⁵ Անանուն, 1929 թ., կտավ, յուղաներկ, 55x35,5 սմ, Անանուն, 1928 թ., կտավ, յուղաներկ, 81x65 սմ, Անանուն, 1927-29 թթ., կտավ, յուղաներկ, 73x92 սմ, Անանուն, 1927 թ., կտավ, յուղաներկ, 55x35 սմ:

օրինակ՝ հաճախ է հանդիպում կարմիր գույնի օղակի պատկերումը, որը կարծես լողում է պատկերի հարթության վրա: Ռելիեֆների դեպքում նկատելի են նմանատիպ ֆորմաների՝ տարբեր անկյան տակ բաժանումները⁶, միատիպ տարրերի կիրառումը⁷ և այլն:

Սակայն տվյալ ուսումնասիրության համար համեմատականն այլ տեսանկյունից է տարված, և փորձ է արվել ընդհանուր գծեր գտնելու տեխնիկայի տարբեր տեսակներով արված ստեղծագործությունների միջև: 1926 և 1928 թթ. համեմատված աշխատանքներում տեսնում ենք միատիպ կետային կուտակումները եզերող շրջանագիծ, որը հատվում է տարբեր հաստության երկու գծով⁸: Աշխատանքներում նկատելի են հարթության միատիպ բաժանումներ, օր.՝ հարթության 2 մասի բաժանում⁹, որը հաճախ կտեսնենք ռելիեֆներում¹⁰: Նշենք, որ Թութունջյանի գրաֆիկական կոմպոզիցիաները հանդես են գալիս իբրև անկախ ստեղծագործություն, և սխալ կլիներ դրանք դիտել իբրև, օրինակ՝ ռելիեֆի կամ յուղաներկ աշխատանքի նախապատրաստական էսքիզ:

Բազմաթիվ են զուգահեռները հարթության և բարակ գծերի համադրման վարիացիաներում, կոմպոզիցիան հաճախ զարգանում է կենտրոնական կորի¹¹ կամ շեշտված անկյունագծի շուրջը: 1929 թ. ռելիեֆում¹² և համեմատված գրաֆիկայում¹³ ակնհայտ է կենտրոնական 3 գնդի և 2 ձողի համադրման նմանությունը: 1928-29 թթ. կտավները¹⁴ արձագանքում են բրոնզե քանդակի ֆորմաները¹⁵: 1929-ի փոքր կտավը¹⁶ ասես քանդակի ծավալների

⁶ Անանուն, ռելիեֆ, ներկած փայտ և մետաղ, 34x28 սմ, Գրենորբի թանգարան, Անանուն, ռելիեֆ, 1929թ. ներկած փայտ և մետաղ, 32,7x27x6 սմ:

⁷ Անանուն, ռելիեֆ, 1929թ., ներկած փայտ և մետաղ, 25x34,8 սմ, Անանուն, ռելիեֆ, 1929թ., ներկած փայտ և մետաղ, 21,5x27,5 սմ:

⁸ Անանուն, 1928թ., գուաշ, 52x66 սմ, Անանուն, No 493, 1926 թ., տուշ, ջրաներկ, թուղթ, 41x50սմ:

⁹ Անանուն, No357, 1929թ., ներկ, ապակի, 13x16 սմ:

¹⁰ Անանուն, ռելիեֆ, 1929թ., ներկած փայտ և մետաղ, 28x39 սմ:

¹¹ Անանուն, 1928թ., տուշ, թուղթ, 23,8x16,2 սմ, Անանուն, No 378, 1927թ., կտավ, յուղաներկ, 50x40 սմ, Անանուն, ռելիեֆ, 1929թ., ներկած փայտ և մետաղ, 21x29 սմ:

¹² Անանուն, ռելիեֆ, 1929թ., փայտ, մետաղ, յուղաներկ, 51x60x10 սմ:

¹³ Աբստրակտ կոմպոզիցիա, տուշ, թուղթ, 31x23 սմ:

¹⁴ Անանուն, 1928թ., կտավ, յուղաներկ, 81x65 սմ, Անանուն, 1929թ., կտավ, յուղաներկ 57,5 x 41 սմ, Անանուն, 1929թ., կտավ, յուղաներկ, 75x106 սմ:

¹⁵ Գնդով ֆորմա, քանդակ, պատինացված բրոնզ, մետաղական ձող, 15,5 x 10 x 5 սմ, 4/8:

¹⁶ Անանուն, 1929թ., կտավ, յուղաներկ, 26x32 սմ:

տարանջատման արդյունքը լինի: Մյուս կտավների հետ համեմատած առանձնանուն է փոքր շրջանագծին միացված գիծը, որը քանդակի կոմպոզիցիայի կենտրոնական տարրն է: 1928 թ. «Նշանը» անվանումը կրող այլումինե քանդակում¹⁷ և 1929 թ. ռելիեֆներում կարող ենք համեմատություն անցկացնել առանցքի նկատմամբ ծավալների համադրման միջոցով: Համեմատված բոլոր ստեղծագործություններում առկա է առանցքից անկյունագծով աջ և ձախ դրված մեկական շրջանաձև ծավալ¹⁸: 1927 թ. գուաշով արված աշխատանքում¹⁹ և 1929 թ. ռելիեֆում²⁰ միանման է կոմպոզիցիոն սկզբունքը: Ռելիեֆի ծավալների սխեմատիկ լծորդում անելով՝ նկատում ենք, որ դրանց դիրքավորման դինամիկան նման է համեմատված կտավի կոր գծային տարրերին: 1928 թ. ռելիեֆի դետալների լծորդումը և ընդհանուր կոմպոզիցիան 1926 թ. կտավի էլեմենտների հայելային արտացոլումն է²¹: 1929 թ. ռելիեֆի²² ծավալների կենտրոնները միացնելով՝ տեսնում ենք, որ այն զուգահեռներ ունի 1927 թ. գրաֆիկայի²³ կոմպոզիցիոն լուծման հետ: 1929 թ. ցանցից արված տարրերով ռելիեֆները²⁴ 1925-26 թթ. կոլաժի տարրերի ուրվագծերի արձագանքներն են:

Համեմատված ստեղծագործություններում հիմնական տարրերը շրջանագծերն են, կոր և ուղղաձիգ բարակ գծերը, կետային կուտակումները: Նաև հաճախ է հանդիպում փոքր շրջանին միացված ուղիղ գիծը²⁵: Փորձենք հասկանալ, թե դրանք ինչ նախաբան ունեն, և ինչու է Թութունջյանը դրանք այդքան լայնորեն կիրառել իր կոմպոզիցիաներում:

¹⁷ Նշանը, քանդակ, 1928 թ., այլումին, 100 սմ x 24 սմ, 1/3:

¹⁸ Անանուն, ռելիեֆ, ներկած փայտ և մետաղ, 34x28 սմ, Անանուն, ռելիեֆ, 1929թ., ներկած մետաղ և փայտ, 32,7x27x6 սմ, Անանուն, ռելիեֆ, 1929 թ., ներկած փայտ և մետաղ, 25x34,8 սմ, Անանուն, ռելիեֆ, 1929թ. ներկած փայտ և մետաղ, 28x39 սմ:

¹⁹ Անանուն, 1927 թ., գուաշ, տուշ թղթի վրա, 26,5x33,5 սմ:

²⁰ Անանուն, ռելիեֆ, 1929 թ., ներկած մետաղ և փայտ, տրամագիծը՝ 56 սմ:

²¹ Անանուն, ռելիեֆ, 1928 թ. փայտ և եռակցած մետաղ 22,5x29 սմ, Անանուն, 1926 թ., չինական տուշ, թուղթ, 26x28 սմ:

²² Անանուն, 1929 թ., փայտ, մետաղ, 38,5x28 սմ:

²³ Անանուն, 1927 թ., տուշ, թուղթ, 21,8 x 16 սմ:

²⁴ Անանուն, ռելիեֆ, 1929 թ., ներկած ցանց և մետաղ փայտի վրա, 34x27 սմ, Անանուն, ռելիեֆ, 1930-ականներ, մետաղական ցանց, փայտ, պիզմետ, 27,5x27,5 սմ, Անանուն, կոլաժ, 1925-26 թթ., կոլաժի տեխնիկայով կապված թղթեր, գուաշ թղթի վրա, 39x49 սմ, նկարը՝ 26x19,5 սմ:

²⁵ Անանուն, 1928 թ., չինական տուշ, թուղթ, 29x21,5 սմ, Գնդով ֆորմա, քանդակ, պատինացված բրոնզ, մետաղական ձող, 15,5 x 10 x 5 սմ, 4/8:

Թուֆունջյանին նվիրված առայսօր լույս տեսած միակ մենագրության մեջ²⁶ արվեստաբան Գլադիս Ֆաբրը մի քանի հղում է անում Կանդինսկու և Կլեեի տեսական աշխատություններին: Խոսքը Վասիլի Կանդինսկու «Կետը և գիծը հարթության վրա»²⁷ աշխատության մասին է, որը նա գրել էր Բահաուզում իր դասավանդման տարիներին, ինչպես նաև Պաուլ Կլեեի «Բաուհաուզի դասեր. ներդրում գեղանկարչական ֆորմայի տեսության մեջ» աշխատության մասին, որոնք 1925-30-ականներին արատաբար արվեստի կարևորագույն տեսական հիմքերից էին: Ֆաբրը իր մենագրության մեջ ներկայացնում է արվեստագետի ամբողջ ստեղծագործական կենսագրությունը և վերոհիշյալ հարցով շատ տեղեկություն չի տալիս: Փորձենք ավելի մանրամասն ուսումնասիրել տվյալ աշխատությունները և Թուֆունջյանի արվեստի հետ դրանց ունեցած կապը:

Կանդինսկու և Կլեեի աշխատությունների առաջին հրատարակությունը գերմաներենով էր, որին Թուֆունջյանը չէր տիրապետում, սակայն դրանցում շատ էին պարզեցված սխեմաները, նկարագարողումները: Չի բացառվում նաև, որ Թուֆունջյանը կարող էր դրանք որևէ մեկի միջոցով թարգմանել:

Կանդինսկու «Կետը և գիծը հարթության վրա» աշխատությունը բազմաթիվ ոլորտներ է ընդգրկում՝ երաժշտությունից մինչև պար և ճարտարապետություն: Իր տեսության մեջ հեղինակը շատ հստակորեն տալիս է կետի, գծի, ֆորմայի առաջացման հասկացությունները: Սկսելով բազային էլեմենտից՝ կետից, նա նշում է. «Երկրաչափական կետը անտեսանելի օբյեկտ է: Այն կարող է բնութագրվել իբրև ոչ նյութական օբյեկտ: Նյութական առումով կետը հավասար է զրոյի: Երկրաչափական գիծը նույնպես անտեսանելի օբյեկտ է: Այն տեղափոխվող կետի հետքն է, որն իր հերթին կետի պարփակ, բացարձակ հանգստի ոչնչացման արդյունք է: Այսպիսով, գեղանկարչական առաջնային էլեմենտ հանդիսացող գիծը կետի բացարձակ հակադրությունն է և երկրորդական էլեմենտը»²⁸:

Եվ իրոք, Թուֆունջյանի կոմպոզիցիաների գլխավոր սկզբնարար տարրը մշտապես կետն է, դրանք զարգանում են կետից, և այն մշտապես դիտողի ուշադրության կենտրոնում է, այնինչ գծերը երկրորդական դեր են խաղում:

²⁶ Gladys F., Tutundjian, Paris, Editions du Regards, 1994, 175 p.

²⁷ Kandinsky W., Punkt und Linie zu Fläche: Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente. – München: Verlag A. Langen, 1926.

²⁸ Кандинский В. Точка и линия на плоскости, СПб., 2005, стр. 26.

«Աբստրակտ կերպով հասկացված և ներկայացված կետն իդեալապես փոքր և կլոր է, այն փոքրագույն տարրական ֆորման է: Սակայն կետը կարող է մեծանալ, վերածվել հարթության... Այն, ինչը կարող էր կետ համարվել լրիվ դատարկ ֆոնի վրա, դառնում է հարթություն, եթե նրա կողքին շատ բարակ գիծ է առաջանում»²⁹, ինչը նույնպես Թութունջյանի գրաֆիկաների սկզբունքային հիմքերից մեկն է:

Կանդինսկու սխեմաներում տեսնում ենք կետերի ֆորմաների, կուտակումների պատկերման տարբերակներ, գծերի և կորերի ռիթմերի տեսակներ, շարժման սխեմատիկ պատկերումներ և այլն: Դրանցից շատերը կարող են համադրվել Թութունջյանի գրաֆիկաների և ռելիեֆների հետ: Զուգորդող կորով ուժեղացված կորի կրկնման, կորերի միացված և տարամետ շարժումների պատկերումներում, կորի հանդիպակաց կրկնման, հավասարապես մեծացող ինտերվալներով գծային ռիթմի սխեմաներում ակնհայտ են զուգահեռները Թութունջյանի՝ 1927-1929 թթ. աշխատանքների հետ³⁰:

Թութունջյանի գործերում կետը կարող է նաև դիտվել իբրև այլ մակերևույթի, այլ տարածության հետ հպման կետ: Կետից բխող գիծը նշում է դեպի այդ հարթություն եղած տարածությունը, շարժում է պարունակում: Թութունջյանի գրաֆիկաներում այդքան հաճախ հանդիպող կետային կուտակումները հետաքրքիր օպտիկական էֆեկտներ են ստեղծում: Դրանք ասես էներգիայի կուտակումներ լինեն: Կետերի հեռավորությունների խաղը ստեղծում է կծկման, նաև հեռավորության, հարթության վրա ընկած ստվերի էֆեկտներ: Դրանցում կարելի է նաև տեսնել մոլորակների, հալոյի³¹, աստղագիտական պատկերների մեկնաբանումներ: Կանդինսկու գրքում տեսնում ենք դրանց նմանակները աստղագիտությանը, ֆիզիկային հարող մի քանի պատկերներում: Հեղինակը նշում է, որ «բնության մեջ հաճախ հանդիպող կետերի կուտակումները նպատակասլաց և օրգանապես հիմնված երևույթ են: Այդ բնական ֆորմաներն իրականում փոքր տարածական մարմիններ են և նույնպիսի հարաբերում ունեն արստրակտ կետի հետ, ինչպես և գեղանկարչական մարմինները: Դրանք երկրաչափական կետերի կոմպլեքսներ են,

²⁹ Նույն տեղում, էջ 27.

³⁰ Անանուն, 1928 թ., չինական տուշ, թուղթ, 21,5x17 սմ, Անանուն, 1927 թ., չինական տուշ, թուղթ, 23,5x18 սմ, Անանուն, 1929 թ., ներկ, ապակի, 21,4x18,3 սմ, Անանուն, ռելիեֆ, 1929 թ., ներկած փայտ և մետաղ, 46x28,5x8 սմ:

³¹ Օպտիկական երևույթ, լույսի աղբյուրի շուրջը երևացող լուսարձակող օղակ, սովորաբար առաջանում է Արեգակի կամ Լուսնի շուրջը:

որոնք տարբեր կերպով ստեղծված ֆորմաների տեսքով ճախրում են երկրաչափական անվերջության մեջ»³²:

Կանդինսկին տալիս է շարժման, քարշային սկզբունքի վրա հիմնված կետային կոմպոզիցիաների տարբերակներ, որոնց արձագանքը նույնպես կարող ենք տեսնել Թուֆունջյանի՝ երկրաչափական արստրակցիայի ոճով արված աշխատանքներում: Կանդինսկին առանձնահատուկ կարևորում է հակադրության սկզբունքի վրա հիմնված ստրուկտուրան և կոմպոզիցիայի կառուցման կարգը: Նա նշում է, որ անկյունագծի և լարման առանցքի տեղաշարժումը ուղղահայացի և հորիզոնականի նկատմամբ որոշիչ է կոմպոզիցիոն լուծման համար: Շեշտված անկյունագծով կոմպոզիցիոն լուծման սկզբունքը հաճախ է հանդիպում նաև Թուֆունջյանի գործերում:

Կանդինսկու աշխատությունը նաև գունային լուծումների խորհուրդներ է պարունակում, սակայն երկրաչափական արստրակցիայում Թուֆունջյանը նախընտրում է մոնոքրոմությունը: Հատկապես դա նկատվում է ռելիեֆներում, որոնք ամբողջովին ներկված են մեկ գույնով: Գրաֆիկաները նույնպես միագույն են, սակայն կետային կուտակումների և օգտագործված թղթի գույնի շնորհիվ դրանք տարբեր տոնային էֆեկտներ են պարունակում:

Այժմ փորձենք զուգահեռներ փնտրել Կլեեի տեսության հետ: Ֆաբրը առանձնացնում է նրա աշխատության երկու մաս՝ «Նշում մոխրագույն կետի մասին»³³ և «Մանկավարժական էքզիզները»³⁴: Առաջինը կապված է Թուֆունջյանի կոմպոզիցիոն լուծումների հետ, որոնք մշտապես հիմնված են կետի զարգացման և հավասարակշռության վրա, որի գաղափարը լայնորեն զարգացնում է Կլեեն: Այդ աշխատությունն ավելի շատ փիլիսոփայական բնույթ է կրում: Ինչ վերաբերում է Կլեեի «Մանկավարժական էքզիզներին», դրանցում հեղինակը սովորեցնում էր գործ ունենալ կետի, շարժվող հարթության և տարածության հետ, որոնք նկարչի հիմնական գործիքն էին դառնում:

Կլեեի աշխատությունում շատ են սխեմաները, աղյուսակները, գրաֆիկաները: Առաջին հայացքից այն բացառապես տեխնիկական և արվեստին քիչ առնչվող գրքի տպավորություն է թողնում: Սակայն նա էլ է տալիս պարզագույն տարրերի բացատրություններ, ինչպիսիք են ակտիվ և պասիվ գծերը, դրանց կառուցման շարժումները, հարթությունների փոխհարաբերու-

³² Նույն տեղում, էջ 27.

³³ Klee P., *Théorie de l'art moderne*, Editions Gonthier, 1969.

³⁴ Klee P., *Pädagogisches Skizzenbuch*. Erstausgabe als *Bauhausbücher*, Band 2, Jahr 1925, München.

թյունները, նյութական ստրուկտուրաները, հավասարակշռության սխեմաները և այլն:

Ներմուծելով արվեստի գեներգիսի գաղափարը՝ Կլեեն իր աշխատությունում առաջարկում է քայլ առ քայլ հետևել, թե ինչպես է, օրինակ՝ նկարիչը պատկերում բնանկարը՝ բացելով գործողությունը տարածության և ժամանակի մեջ: «Ահա նա դնում է կետը, և նրանից սկսվում է շարժումը: Հայտնվում է գիծը: Քիչ հետո գիծը կանգ է առնում, ինչպես շունչը հանգստացնող մի մարդ: Գիծն ընդհատվում է, երբեմն մի քանի անգամ: Հետո՝ արագ հայացք դեպի հետ, որ տեսնենք, թե ինչքան ենք առաջ շարժվել (կարճ գծային շարժում հակառակ ուղղությամբ): Նկարիչը մտավոր գնահատում է իր աշխատանքի ճանապարհը, հայտնվում է գծերի հանգույց»³⁵: Նման ձևով է հեղինակը ներկայացնում բնանկարի պատկերումը, սակայն դա կարելի է նաև նմանեցնել Թութունջյանի երկրաչափական աբստրակցիայի կոմպոզիցիաների ստեղծմանը:

«Կետը, դառնալով շարժում և գիծ, ժամանակ է պահանջում: Նույնը վերաբերում է գծի ձևափոխմանը դեպի հարթություն: Շարժվող կետը, ստեղծելով գիծը, ֆորմա է ստեղծում»³⁶: Իբրև այդ գաղափարի մարմնացում կարելի է դիտել թե՛ Թութունջյանի գրաֆիկան, թե՛ ռելիեֆները: Դրանցում հստակ երևում է կետից առաջացած գծերի շարժումը, դրանց կառուցման կոնցեպցիան:

Ինչպես նշում է արվեստաբան Քրիստիան Օլիվրոն. «Թութունջյանը ոչ միայն ստեղծել է մի ինքնատիպ և բացառապես անհատական ֆորմալիստական աշխարհ, այլև իր ձևով առաջնային ազդեցություն է ունեցել արվեստի կոնցեպցիաների վրա: Դրա համար նա ոչ մի կոնկրետ բանաձև կամ ռադիկալ տեսություն չի ունեցել. մեզ թողա՞ծ բազմաթիվ տեղեկությունները բացառապես նրա արվեստում են պարունակվում»³⁷:

Չմոռանանք նաև, որ Թութունջյանը մշտապես ստեղծագործական փնտրտուքի մեջ է եղել և անընդհատ փոխել է ոճը, որի պատճառով նրա ստեղծագործությունը մեծ կենտրոնացում չի ապրել: Սակայն ավելի ճիշտ

³⁵ Клее П., Педагогические эскизы, Серия: Книги Баухауза, Издательство М. Д. Аронов, 2005, 72 стр.

³⁶ Նույն տեղում, էջ 34.

³⁷ Christian Olivereau, Léon Tutundjian – 1906-1968. L'œuvre constituée 1925-1930, travail de recherche de Diplôme d'Etudes Approfondies soutenue à l'Université de Dijon, juin 1985, pp. 59-60.

կլիներ ասել, որ այդ փոփոխությունները տրամաբանական են եղել, ասես մեկը մյուսի շարունակությունը լինեն: Թուֆունջյանը կարողացել է մի տեխնիկայով ձևաբանական ձեռքբերումները ներմուծել ընտրած նոր ոճի/տեխնիկայի մեջ, ինչը ցույց է տալիս նրա ստեղծագործությունների տրամաբանական զարգացումը: Ինչպես տեսնում ենք, տեխնիկայի տարբեր տեսակներով արված ստեղծագործություններն ունեն բացարձակ տարբեր հնչողություն, սակայն ընդհանուր են ստեղծման կոնցեպցիայով: Թուֆունջյանի անսպառ երևակայությունից ծնված գծերի և հարթությունների համադրումների այդ անկրկնելի աշխարհն արտացոլում է արվեստագետի հանճարեղ մտքի անկրկնելի թռիչքը:

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Հոդվածում վերլուծված է ֆրանսահայ արվեստագետ Լևոն Թուֆունջյանի մի քանի տասնյակ ստեղծագործություն: Տեխնիկայի տարբեր տեսակներով արված աշխատանքների համեմատությունը բացահայտում է դրանց ընդհանուր գծերը, կոմպոզիցիոն և դետալային նմանությունները: Հոդվածում զուգահեռներ են տարվում Վ.Կանդինսկու և Պ.Կլեեի տեսական աշխատությունների հետ, ի ցույց է դրված վերջիններիս ազդեցությունը Թուֆունջյանի երկրաչափական արստրակցիայի վրա:

Բանալի բաներ – Լևոն Թուֆունջյան, ֆրանսահայ արվեստ, երկրաչափական արստրակցիա, Վասիլի Կանդինսկի, Պաոլ Կլեե:

Ирина ГАРАСЕФЕРЯН

СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ТВОРЧЕСТВА ЛЕОНА ТЮТЮНДЖЯНА

В статье проанализированы несколько десятков произведений французского художника армянского происхождения Леона Тютюнджяна. Сравнение работ, выполненных в разных техниках показывает их общие черты, композиционные и детальные сходства. В статье проведены параллели с теоретическими работами В.Кандинского и П.Клее, показано их влияние на геометрическое абстрактное искусство Тютюнджяна.

Ключевые слова – Леон Тютюнджян, французско-армянское искусство, геометрическая абстракция, Василий Кандинский, Пауль Клее.

Irina GARASEFERYAN

THE ŒUVRE OF LÉON TUTUNDJIAN - COMPARATIVE ANALYSIS

This article analyses a few dozens of creations by French-Armenian artist Leon Tutundjian. Works in different technics are compared, their commonalities, detailed and compositional similarities are shown. The article draws parallels with the theoretical work of W.Kandinsky and P.Klee and shows their influence on geometric abstraction by Tutundjian.

Key words – Léon Tutundjian, French-Armenian art, geometric abstraction, W.Kandinsky, P.Klee.

**ՀԱՅ ՀՈԳԵՎՈՐ ԵՐԳԱՐՎԵՍՏԻ ՆՈՐ ԶՈՒՂԱՅԻ ԿԱՄ ՀՆԴԿԱՀԱՅՈՑ
ԱՎԱՆԴՈՒՅԹԻ ՈՐՈՇ ԶԱՅՆԵՂԱՆԱԿԱՅԻՆ
ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ՇՈՒՐՋ**

Հայ երաժշտական միջնադարագիտության ոլորտում Ութձայն համակարգի ուսումնասիրության համատեքստում կարևորվող խնդիրներից է տարբեր ձայնեղանակների միջև առկա առնչությունների և դրանց դրսևորման ձևերի պարզաբանումը: Իսնդրին անդրադարձել են թե՛ XVIII-XIX դարերի հայ երաժիշտ-տեսաբանները, թե՛ XX դարի հայ երաժշտական միջնադարագիտության ներկայացուցիչները: Մեր ձեռքի տակ եղած տվյալների համաձայն՝ տարբեր ձայնեղանակների առնչության վերաբերյալ վաղագույն դիտարկումն առկա է XVIII դարի երկրորդ կեսին և XIX դարի սկզբին Կոստանդնուպոլսում գործած հայ երաժշտագետ Գրիգոր դպիր Գապասաքայանի երաժշտատեսական աշխատություններում: Իր «Համառոտութիւն երաժշտականի գիտութեան» երկում նա մասնավորապես անդրադառնում է ձայնեղանակների «հաղորդակցութեան», այսինքն՝ տարբեր ձայնեղանակների միջև գոյություն ունեցող փոխադարձ կապի կամ իր իսկ բնորոշմամբ՝ փոխառության («... ի ժամանակի երգեցմանն, որպէս փոխ առեալ երևին ի միմեանց զձայնս») երևույթին և նշում է նման փոխառնչություն դրսևորող հետևյալ բուն և կողմ ձայնեղանակները՝ Աձ-Դկ, Բձ-Գկ, Գձ-Բկ, Դձ-Ակ¹: Ցավոք, հավելյալ տվյալների բացակայությունը հնարավորություն չի ընձեռում որոշակիացնելու Գր. Գապասաքայանի նշած ձայնեղանակային փոխառնչության դրսևորումները:

Տարբեր ձայնեղանակների փոխհարաբերության խնդիրը դիտարկել են նաև XIX դարի երկրորդ կեսի երաժիշտ-տեսաբանները (Նիկողայոս Թաշ-

¹ Տե՛ս **Թահմիզյան Ն.**, Գրիգոր Գապասաքայանի «Համառոտութիւն երաժշտականի գիտութեան» անտիպ աշխատությունը, «Բանբեր Մատենադարանի», Երևան, 1973, N 11, էջ 301: Այս դիտարկումը գրավել է նաև Կոմիտասի ուշադրությունը, որն իր խազագիտական ուսումնասիրություններում զգալի չափով հենվել է Գապասաքայանի տեսական սկզբունքների վրա: Տե՛ս **Կոմիտաս Վարդապետ**, Ուսումնասիրություններ եւ յօդուածներ երկու գրքով, գիրք Բ, Երևան, 2007, էջ 397: Այս մասին առավել մանրամասն տե՛ս **Արևշատյան Ա.**, Գրիգոր Գապասաքայանի երաժշտագիտական ժառանգությունը, Երևան, 2013, գլուխ չորրորդ, էջ 82-95:

ճյան², Եղիա Տնտեսյան³, Արշակ Բրուտյան⁴: Այս հեղինակների տեսական ձեռնարկներում նկարագրված միջձայնեղանակային առնչության հիմնական դրսևորումները հետևյալն են. ա) համընկնում են երկու տարբեր ձայնեղանակների ձայնակարգային հնչյունաշարերի բարձրությունը և հիմնական գործառույթային աստիճանները (օրինակ՝ Աձ «դարձվածք»⁵ և Դկ)⁶, բ) համընկնում են ձայնակարգային հնչյունաշարերի բարձրությունը և ձայնակարգերի հիմնական գործառույթային աստիճաններից որևէ մեկը (օրինակ՝ Աձ և Ակ)⁷, գ) համընկնում են հիմնական գործառույթային աստիճանները, սակայն հնչյունաշարերը հանդես են գալիս տարբեր բարձրություններից (Գձ և Բձ «դարձվածք»)⁸, դ) համընկնում է հիմնական գործառույթային աստիճաններից որևէ մեկը՝ տարբեր բարձրությունների վրա հանդես եկող ձայնակարգային հնչյունաշարերի պայմաններում (Բկ և Ակ «դարձվածք»)⁹, ե) միախառնվում են երկու տարբեր ձայնեղանակներ, ընդ որում դրանց ձայնակարգային հնչյունաշարերի ելակետային բարձրությունը կարող է նույնը մնալ կամ փոփոխվել տվյալ ձայնեղանակներից որևէ մեկի դեպքում¹⁰:

² «Դասագիրք եկեղեցական ձայնագրութեան հայոց», աշխատասիրեաց՝ **Նիկողայոս Ա. Թաշճեանց** Կ. Պոլսեցի, Վաղարշապատ, 1874:

³ **Եղիա Մ. Տնտեսան**, Տարերք երաժշտութեան, Իսթանպոլ, 1933:

⁴ «Դասագիրք հայկական-եկեղեցական ձայնագրութեան», աշխատասիրեց՝ դպիր **Արշակ Բրուտեանց**, Վաղարշապատ, 1890: Ընդգծենք, որ իր ձեռնարկը ստեղծելիս Ա. Բրուտյանը մեծապես հիմնվել է Ն. Թաշճյանի վերոհիշյալ աշխատության վրա:

⁵ Հետևելով Ռ. Աթայանի օրինակին՝ *դարձվածք* հասկացությունը՝ որպես ձայնեղանակի ենթաճյուղ բնորոշող եզր, կիրառել ենք չակերտներում՝ այն *մեղեդիական դարձվածք* հասկացությունից տարբերելու համար: Տե՛ս **Աթայան Ռ.**, Հայկական խազային նոտագրությունը, Երևան, 1959, էջ 164, 166 ևն:

⁶ Տե՛ս **Թաշճեանց Ն.**, նշվ. աշխ., էջ 34 և 39:

⁷ Նույն տեղում, էջ 24-26:

⁸ Նույն տեղում, էջ 29-30 և 40:

⁹ Նույն տեղում, էջ 28 և 39-40: Ձայնեղանակային առնչության՝ գ) և դ) կետերում նշված դրսևորումները XIX դարի երաժիշտ-տեսաբանները բնորոշում են որպես *ելևէջի* (ձայնակարգային հնչյունաշարի) *լրեղափոխություն*: Տե՛ս **Թաշճեանց Ն.**, նշվ. աշխ., էջ 36-37, **Բրուտեանց Ա.**, նշվ. աշխ., էջ 79-80, **Տնտեսան Ե.**, Տարերք երաժշտութեան, էջ 26-28:

¹⁰ Քննվող տեսական ձեռնարկներում ձայնեղանակների փոխառնչության տվյալ ձևն անվանվում է *եղանակների փոխանցումն* կամ *ածանցումն եղանակաց*: Տե՛ս **Թաշճեանց Ն.**, նշվ. աշխ., էջ 41, **Բրուտեանց Ա.**, նշվ. աշխ., էջ 127, **Տնտեսան Ե.**, Տարերք երաժշտութեան, էջ 28:

Հայտնի է, որ հայ ավանդական ձայնեղանակների կամ Ութձայն համակարգի ուսումնասիրությունը Կոմիտասի երաժշտագիտական գործունեության առանցքային ոլորտներից էր: Մեզ հետաքրքրող խնդրի տեսանկյունից առանձնահատուկ կարևորություն ունի երաժշտագետի գործունեության հետքերի նյան շրջանին վերաբերող «Հայոց ութձայն համակարգ, Բ. Երգեցողություն» խորագրով անավարտ հոդվածը¹¹, որտեղ Կոմիտասը թեև համառոտ, սակայն խիստ արժեքավոր տեղեկություններ է հաղորդում որոշ ձայնեղանակների միախառնման փաստի մասին: Այս հարցին առավել հանգամանորեն կանդրադառնանք ստորև:

XX դարի հայ երաժշտական միջնադարագիտության ոլորտում քննվող խնդիրն առավել հանգամանալից լուսաբանում է ստացել Ռոբերտ Աթայանի «Հայկական խազային նոտագրությունը» հիմնարար ուսումնասիրության մեջ, որտեղ հեղինակը դիտարկում է տարբեր ձայնեղանակների առնչություններն ինչպես ձայնակարգային կառուցվածքի, այնպես էլ բնորոշ թեմատիզմի կամ մեղեդիական դարձվածքների տեսանկյունից¹²: Ընդգծենք, որ վերոհիշյալ աղբյուրների մեծագույն մասում (Ն. Թաշճյան, Ա. Բրուսյան, Կոմիտաս, Ռ. Աթայան) ուսումնասիրության նյութ են հանդիսացել 1875 թ. Վաղարշապատում հրատարակված Շարակնոց ժողովածուի¹³ մեջ ամփոփված շարականները, որոնք, հայ արդի երաժշտագիտության մեջ ընդունված կարծիքի համաձայն, հիմնականում ներկայացնում են հայ հոգևոր երգարվեստի էջմիածնական մայր երգվածքը¹⁴:

Այս զեկուցման շրջանակներում նպատակ ունենք անդրադառնալու ձայնեղանակների առնչության ոլորտում մեր նկատած մի ուշագրավ օրինակափության, որը բնորոշ է հայ հոգևոր երգարվեստի Նոր Ջուղայի կամ Հնդկահայոց ավանդույթում դրսևորվող Բկ ձայնեղանակին: Ուսումնասիրության

¹¹ «Հայ եկեղեցական երաժշտութիւն Կոմիտաս Վարդապետ Գէորգեանի (էջմիածին)», II. Հայոց ութձայն համակարգը, Բ. Երգեցողութիւն (թարգմանված գերմաներենից): Տե՛ս Կոմիտաս Վարդապետ, Ուսումնասիրութիւններ եւ յօդուածներ, գիրք Բ, էջ 26 (նույն հոդվածի գերմաներեն բնագիրը տե՛ս նույն տեղում, էջ 7):

¹² Աթայան Ռ., նշվ. աշխ., էջ 164-165, 170-171:

¹³ «Ձայնագրեալ շարական հոգետր երգոց», Վաղարշապատ, 1875:

¹⁴ Տե՛ս Մեսրոպ եպս. Սմբատեան, Հայկական ձայնագրութիւն, «Արարատ», Վաղարշապատ, 1881, թիվ Ը, էջ 480-481 (տողատակ): Արևշատյան Ա., Հայ միջնադարյան «ձայնից» մեկնություններ, Երևան, 2003, էջ 24: Նավոյան Մ., Սիմեոն Ա Երեւանցի եւ ԺԸ-ԺԹ դարերի հայ երաժշտական մշակույթի խնդիրները, «էջմիածին», 2010, թիվ ԺԲ, էջ 106-108:

համար հիմք ենք ընդունել հնդկահայ երաժիշտ-տեսաբան Էմի Արգարի գրառած շարականները, որոնք ամփոփված են XIX դարի վերջին և XX դարի սկզբին Կալկաթայում և Լայպցիգում հրատարակված ժողովածուներում¹⁵: Հիշյալ աղբյուրներում Բկ ձայնեղանակային նշումը կրող ինը շարականներ իրենց ձայնեղանակային բնութագրի գերակշռող բաղկացուցիչներով նույնական են էջմիածնական Ակ եղանակին: Այլ խոսքով՝ դիտարկվող նորջուղայական Բկ շարականներն իրականում մեզ ծանոթ Ակ ձայնեղանակի նմուշներ են¹⁶: Տարբերությունն այն է, որ նորջուղայական Բկ նմուշներում չեն դրսևորվում էջմիածնական Ակ-ին բնորոշ *gis*՝ գործածվող և *d*՝ վերջին վերջավորող ձայները: Ստորև ներկայացված են էջմիածնական Ակ, Բկ և մեր դիտարկած նորջուղայական շարականներում հանդես եկող Բկ ձայնեղանակների ձայնակարգային հնչյունաշարերը՝ հիմնական գործառույթային աստիճաններով (դիմող, վերջավորող, վերջին վերջավորող ձայներ)¹⁷:

Էջմիածնական Ակ

Էջմիածնական Բկ

Նորջուղայական Բկ

¹⁵ Երգաձայնութիւնք Հայաստանեայց Առաքելական Սուրբ Եկեղեցւոյ, Պատարագամատոյց ըստ օրինակ երգի ըստ կարգի ի ժամանակի Մեծի պահոց եւ յաւուրս տօնից, գրեալ զսու արդի ձայնագրութեան եւ հրատարակեալ ՚ի Էմի Արգարե, Կալկաթա, 1896 (նույն ժողովածուի երկրորդ՝ լրացված եռահատոր հրատարակությունն իրագործվել է 1920 թ. Լայպցիգում): «Ձայնագրութիւնք հինգ ժամերգութեանց Աւագ շաբաթու համաձայն կանոնաց Առաքելական Սուրբ Եկեղեցւոյ Հայոց», Կալկաթա, 1902:

¹⁶ Հավելենք, որ էջմիածնական Ակ ձայնեղանակին մեծապես հարազատ են նորջուղայական թե՛ Աձ, թե՛ Ակ եղանակները: Այս մասին առավել մանրամասն տե՛ս **Ամիրադյան Գ.**, Ութձայն համակարգը հայ հոգևոր երգարվեստի Նոր Ջուղայի կամ հնդկահայոց երգվածքում, թեկնածուական ատենախոսություն, Երևան, 2012, գլուխ II, էջ 36-38, 60-62:

¹⁷ Վերոնշյալ ձայնեղանակների ձայնակարգային առանձնահատկությունների մասին տե՛ս **Թաշճեանց Ն.**, նշվ. աշխ., էջ 25-26, 28, **Բրուտեանց Ա.**, նշվ. աշխ., էջ 31-32, 17, ինչպես նաև՝ **Աթայան Ռ.**, նշվ. աշխ., էջ 162:

Սա նորջուղայական երգվածքում նկատվող հազվագյուտ սկզբունքային «շեղումներից» է՝ Ութձայն համակարգի էջմիածնական դրսևորման համեմատությամբ: Քննվող երևույթն ուշագրավ է նրանով, որ չի տեղավորվում ձայնեղանակային առնչությունների՝ վերը նկարագրված դրսևորումների շրջանակում: Էջմիածնական «ավանդական» երգվածքում հանդես եկող Ակ և Բկ եղանակները զգալիորեն տարբեր են թե՛ ձայնակարգային հնչյունաշարով և գործառույթային աստիճաններով, թե՛ բնորոշ մեղեդիական դարձվածքներով: Բացի դրանից, տվյալ դեպքում մենք գործ ունենք որակապես այլ երևույթի հետ, որն առավել ճիշտ կլինի բնութագրել ոչ թե որպես երկու տարբեր ձայնեղանակների փոխառնչություն, այլ դրանց շփոթ կամ փոխատեղում մեկը մյուսով:

Հայ երաժշտատեսական մտքի վերոհիշյալ ներկայացուցիչներից միայն երկուսն են, որոնք իրենց աֆորիստիկ, սակայն մինչ օրս գիտական արդիականությունը չկորցրած դիտարկումներում հնարավորություն են ընձեռում թեկուզև մասնակի լույս սփռելու քննվող խնդրի վրա: XIX դարի երկրորդ կեսի բազմավաստակ երաժշտագետ Եղիա Տնտեսյանը, ելնելով որոշ խազագիր Բկ շարականներում հանդիպող «խազերի դիրքից», որոնք տարբերվում են բուն Բկ շարականներին հատուկ խազավորումից, եզրակացնում է, որ դրանք Բկ-ի «դարձվածքի» դրսևորումներ են¹⁸: Ապա հեղինակը հավելում է. «...թէեւ ասոնցմով (խազերով - Գ. Ա.) բաւական էր ճանչել այս երգերուն դարձուածք լինելը, բայց այս մասին ուրիշ աւելի զօրաւոր ապացոյց մը գտանք ի՛ Ս. Երուսաղէմի վանքը, ուր տեղ այս երգոց սկիզբէն բուն **ակ** եղանակի մօտ ձեւով մը կ'երգեն ամբողջ առաջին տողը, և յետոյ պարզ **բկ** եղանակի կը դարձունեն. այս սովորութիւնը հին ու կօրսուած ձեւի մը մնացորդն է անշուշտ՝ նոյն վանքին մէջ պահուած»¹⁹:

Հայոց Ութձայն համակարգին նվիրված վերոնշյալ հոդվածում Կոմիտասն ընդգծում է, որ թե՛ թուրքահայերի, թե՛ ռուսահայերի և թե՛ պարսկահայերի միջավայրում Ութձայն համակարգի հիմքը միևնույնն է, և միայն Աձ, Ակ և Ավազ կողմ (Բկ) ձայնեղանակներն են, որ շփոթվում (միախառնվում) են միմյանց հետ²⁰: Թեև տվյալ դեպքում լիովին հստակ չէ, թե արդյոք ձայնեղա-

¹⁸ **Տնտեսան Ե. Մ.**, Նկարագիր երգոց Հայաստանեայց Ս. Եկեղեցոյ եւ Յաւելուած Բովանդակութիւն երգոց ըստ ութն ձայնից, Բ տպագրութիւն, Իսթանպօլ, 1933, էջ 67:

¹⁹ Նույն տեղում:

²⁰ Այս պարբերության հայերեն թարգմանության մեջ որոշ անճշտություններ կան, ուստի

նակների միախառնման՝ Կոմիտասի նշած երևույթը հավասարապես բնորոշ է նրա հիշատակած բոլոր երեք շրջաններին, սակայն այդ փաստի արձանագրումն ինքնին արդեն իսկ չափազանց արժեքավոր է:

Այսպիսով, Բկ և Ակ ձայնեղանակների շփոթը Ութձայն համակարգի՝ նորջուղայական երգվածքում դրսևորվող տարբերակի բնորոշ առանձնահատկություններից է: Տ. Տնտեսյանը նույն ձայնեղանակների միջև փոխառնչության հետքեր է նկատում երուսաղեմյան երգվածքում՝ համարելով դա Բկ-ի «դարձվածքի» դրսևորում: Կոմիտասը Ակ-Բկ եղանակների շփոթը դիտարկում է որպես հայ հոգևոր երգարվեստի տարբեր երգվածքներին հատուկ օրինաչափություն: Այս ոլորտում լրացուցիչ տվյալների առկայությունը կարող է նպաստ բերել դիտարկվող ձայնեղանակների շփոթի առաջացման պատճառների հստակեցմանը:

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Հայ հոգևոր երաժշտության հիմքը կազմող Ութձայն համակարգին բնորոշ է տարբեր ձայնեղանակների առնչության երևույթը, որը կարող է տարաբնույթ դրսևորումներ ունենալ: Զեկուցման մեջ անդրադարձ է կատարվում այս երևույթի մասնավոր արտացոլմանը Նոր Ջուղայի երգվածքի շրջանակներում՝ Ակ և Բկ ձայնեղանակների օրինակով: Հայ երաժշտական միջնադարագիտության մեջ նշված երկու ձայնեղանակների կապի վերաբերյալ դիտարկումներ են արել Եղիա Տնտեսյանը և Կոմիտասը:

Բանալի բառեր – Ութձայն համակարգ, հայ հոգևոր երգարվեստի նորջուղայական երգվածք, ձայնեղանակների փոխառնչություն, Ակ և Բկ ձայնեղանակներ, Եղիա Տնտեսյան, Կոմիտաս:

Гаяне АМИРАГЯН

О НЕКОТОРЫХ ГЛАСОВЫХ ОСОБЕННОСТЯХ НОВОДЖУЛЬФИНСКОГО ИЛИ ИНДИЙСКО-АРМЯНСКОГО РАСПЕВА АРМЯНСКОГО ДУХОВНОГО ПЕСНЕТВОРЧЕСТВА

Системе Восьмигласия, составляющей основу армянской духовной музыки, характерна взаимосвязь разных гласов, которая может проявляться различным образом. В докладе освещается частное проявление данного явления в рамках Новоджультинского распева, на основе Первого побочного и Второго побочного гласов. В области армянской музыкальной медиевистики к вопросу о взаимосвязи данных гласов обращались Егия Тнтесян и Комитас.

Ключевые слова – система Восьмигласия, взаимосвязь гласов, Новоджультинский распев армянского духовного песнетворчества, Первый побочный и Второй побочный гласы, Егия Тнтесян, Комитас.

Gayane AMIRAGHYAN

ON CERTAIN MODAL PECULIARITIES OF NEW JULFA'S OR INDIAN ARMENIAN CHANT OF THE ARMENIAN SACRED MUSIC

Utdzayn (Eight Mode) system, fundament of the Armenian sacred music, is characterized by correlation of several modes, manifested in different ways. The present paper refers to the particular reflection of the mentioned phenomenon within the framework of New Julfa's chant, taking the example of the First Auxiliary and Second Auxiliary modes. The relation of two mentioned modes has been observed in the Armenian musical medievalism by Yeghia Tntesyan and Komitas.

Key words – *Utdzayn* system, New Julfa's chant of the Armenian sacred music, New Julfa's chant, correlation of modes, First auxiliary and Second auxiliary modes, Yeghia Tntesyan, Komitas.

Հոփսիմե ՎԱՐԴԱՆՅԱՆ
Արվեստագիտության թեկնածու
Երևանի պետական համալսարան

ԻՐԱՊԱՇՏԱԿԱՆ ԳԾԱՆԿԱՐՆԵՐԸ ՌՈՒԴՈՒՖ ԽԱՉԱՏՐՅԱՆԻ ԱՐՎԵՍՏՈՒՄ

Հետպատերազմյան շրջանում և հատկապես 1960-ականներին մեզանում դժվար չէր հրապուրվել մշակութային կյանք ներխուժած զանազան ստեղծագործական ուղղություններով: Գծանկարիչ Ռուդոլֆ Խաչատրյանի արվեստում ևս հայտնվել են ամենակտրուկ թռիչքներ՝ նեոռեալիզմից մինչև կուբիզմ¹: Սակայն նրա գրաֆիկական ժառանգության գերիշխող մասը մշակույթների երկխոսության դարաշրջանի՝ Վերածննդի² ոգով արված, համաշխարհային հռչակավոր վարպետներից ներշնչված գործեր են, նրանց ոճի յուրահատուկ արձագանք: Զարմանալի վարպետությամբ են արված արվեստագետի պատանեկան գծանկարները: Կասկած չի հարուցում այն, որ նա օժտված արվեստագետ է: Չունենալով մասնագիտական կրթություն՝ իր սուր դիտողականության և շրջահայացության շնորհիվ նա կարողացել է տեսնել, զգալ և մատուցել գեղեցիկը: Խաչատրյանի հայրը՝ Լորիս Խաչատրյանը, շնորհալի սիրող-դերասան էր, մայրը՝ Վարդուշը՝ տնային տնտեսուհի, որը, սակայն, հիանալի ձայն ուներ: Հնարավոր է, մոր սիրած զբաղմունքը՝ ասեղնագործությունն է դարձել որդու բնատուր գեղարվեստական ձիրքի խթաններից մեկը: Ինչպես գրում է Ա. Տարկովսկին, նկարչի մայրն ուներ նախասիրություն՝ սպիտակ թելով սպիտակ կտորի վրա ասեղնագործել այնպես, որ այն դառնար առարկայորեն շոշափելի: Դեռ չէր լրացել Ռուդոլֆի հինգ տարին, երբ արդեն արտանկարում էր այն զարդերը, որ ասեղնագործում էր մայրը³: Այդուհանդերձ, ապագա նկարիչն իր համար բախտորոշ ու բեկումնային է համարում տասներեք տարեկանում իրեն այցելած տեսիլքը, ավելի շուտ՝ դեմքը, կերպարանքը, որն ասես հյուսված լիներ լույսից...⁴: Այդ տեսիլքը դառնալու էր

¹ Տե՛ս **Ռուդոլֆ Խաչատրյան** (նախաբանի հեղինակ՝ Իգիթյան Հ.), Երևան, Հայաստանի նկարչի տուն, 1980, էջ 5-6:

² Տե՛ս **Богат Евг.** Мир Леонардо, книга 2, Москва, 1989, с. 143:

³ Տե՛ս **Тарковский А.** Монохромная полифония Рудольфа Хачатряня. Литературная Армения, Ереван, 1983, N 5, с. 62:

⁴ Խաչատրյանների ընտանիքն ապրում էր կիսանկուղային հարկում: Տան անդամների համար արդեն սովորական երևույթ էր գրեթե մշտական ուղեկից դարձած խավարը:

նրա հետագա ստեղծագործությունների «նախերգը» և ուղեկցելու էր ողջ կյանքի ընթացքում: Ավելի ուշ, երբ Ռ. Խաչատրյանի միակ ուսուցիչն ու հոգևոր հայրը՝ Երվանդ Քոչարը, իմանում է այդ մասին, ասում է. «Քեզ այցելել է Աստծո պատկերը»⁵: Հազիվ տասնհինգ տարին բոլորած Ռուդոլֆ Խաչատրյանը մեկնում է Մոսկվա և Լենինգրադ՝ նպատակ ունենալով այցելելու պատկերասրահներ, հաղորդակցվելու տարբեր ժամանակաշրջանների հանճարների արվեստին՝ իրեն իբրև ուղեցույց ընտրելու համար: Երևան վերադառնալուն պես սկսում է մատիտանկարներ անել: Ուշագրավ է նրա առաջին գործերից մեկը՝ «Սենյակը, ուր ծնվել է նկարիչը» (1951), որը կատարման վարպետությամբ մինչ օրս շատերի զարմանքն է հարուցում: «...Խղճուկ ինտերիեր պատկերող փոքրաչափ մատիտանկարն այսօր էլ զարմացնում է կերպարային ամբողջականությամբ և գծապլաստիկական կառուցիկությամբ: Փոքրիկ թիթեղյա վառարանի վրա դրված թեյնիկի, կերակրաթասի, փայտի կտորտանքի և հնամաշ կոշիկի առկայությունը բնորոշում է այդտեղ ապրողների սոցիալական անուրախ վիճակն ու կենսակերպը», - գրել է արվեստաբան Պողոս Հայթայանը⁶: Այո՛, համեստ ինտերիերը, իրոք, այնքան կատարյալ է փոխանցված թղթին, որ ակամա մտովի տեղափոխում է քեզ այնտեղ՝ ներս: Գծանկարի վարպետությունը պարզապես շոշափելի է դարձնում «դրսի և ներսի ցուրտը», հաղորդում է սենյակում տիրող մթնոլորտը, իր տան հանդեպ նկարչի ջերմ վերաբերմունքն ու սերը: Անզամ ամենափոքրիկ մանրամասի հոգատար և մանրակրկիտ մատուցումից կարելի է կռահել յուրաքանչյուր իրի կյանքի տևողությունը, մաշվածության աստիճանը: Միագույն մատիտանկարն⁷ ստեղծում է տպավորություն, թե վառարանի փոքրիկ դռնակի անցքերից առկայծում է «կարմրավուն» կրակը (միգուցե սա դիտավորյալ արված խաբկանք է): Այս

Մի երեկո, երբ պատանի Ռուդոլֆն անկողնում պառկած էր, պայծառ, բարի դեմքով տեսիլք է հայտնվում այդ խավարում: Ըստ նկարչի՝ տեսանելի էր մաշկի յուրաքանչյուր բիծ, ամեն մի ծակոտի: Պատանին վախից մի քանի անգամ այքերը բացուխուփ անելուց հետո համոզվում է, որ այդ ամենը երազ չէ, և ծայնում է իրեն ժպտացող դեմքին ի պատասխան:

⁵ Տե՛ս **Рудольф Хачатрян**. Метаморфозы, Искусство и мифология Рудольфа Хачатряна (автор вступительной статьи Абрамян Л.), Москва, 1993, с. 12: Նկարչի մասին գրականության մեջ, սակայն, կա ևս մի տարբերակ, երբ Խաչատրյանն առավոտյան միայն ասում է մորը, որ տեսել է Աստծուն:

⁶ **Հայթայան Պ.**, Ռուդոլֆ Խաչատրյան-70, ուշացած, բայց ոչ ուշ դիմանկարի փորձ, «Ազգ», 2007, 24 մարտի:

⁷ Հեղինակն աշխատել է երկու գույնի՝ սևի ու սպիտակի երանգներով:

աշխատանքում արդեն ակնհայտ է երիտասարդ ստեղծագործողի գեղարվեստական մտածողությունը: Մատիտանկարի կոմպոզիցիոն կառուցվածքը գրավում է իր պարզ անկեղծությամբ: Կենցաղային պարագաների՝ թեյնիկի և հատկապես կերակրաթասի լույսի ու ստվերի նուրբ անցումը վերածվում է փայլատակող օբյեկտի: Մատիտագծերի տարբերակումները՝ հաստ, բարակ, մուգից դեպի բացը անգամ պրոֆեսիոնալներին ստիպում էին խոստովանել հեղինակի «ոչ մանկական ձեռագրի փաստը»: Նա երբեք չի նկարել երեխաներին հատուկ վառ գույներով, չի հորինել մտացածին, գուցե երազային կերպարներ: «Բոլոր երեխաներն էլ նկարում են, ես ևս նկարել եմ, բայց ոչ երեխայի պես, ես միանգամից եմ նկարել», - հետագայում հիշել է նկարիչը⁸: Ռ. Խաչատրյանի հերոսն ու ստեղծագործության առանցքն են մարդը, բնությունն ու իրեն շրջապատող ամեն ինչ: Տպավորություն է ստեղծվում, թե երիտասարդին առանձնապես չի հետաքրքրում սյուժեն: Խաչատրյանն ասես ինքն իր մեջ խմորում է ամեն մի կերպար, ներկայացնում բնավորություն, ներքին խառնվածք, հասարակական դիրք: 1952-ին արված «Բնորդը» աչքի է ընկնում կատարման հմտությամբ: Մատիտագծերը պատկերում ու ընդգծում են տարեց բնորդի մարմնի նյութականությունը, կառուցվածքի ամեն մի մանրամաս, տարիների բերած ամեն մի կնճիռ: Նկարիչը հատկապես շեշտում է բնորդի՝ այլևս ոչ մկանուտ, ոչ պիրկ մարմնի կառուցվածքը: Այստեղ ցայտուն է իրականության ռեալիստական ընկալումը, սակայն, դրանով հանդերձ, իբրև յուրակերպ հակադրություն, շեշտվում են նաև բնորդի հպարտ կեցվածքը, նրա ներքին կենսական ուժը: Կոմպոզիցիոն կառուցվածքում նկատելի է ձևաոճական ընդհանրություն կլասիցիզմի ներկայացուցիչ, ռուսական պատմական ժանրի հիմնադիր Անտոն Լուսենկոյի «Բնորդը» (1760) մատիտանկարի հետ: Թեև այստեղ բնորդը համեմատաբար երիտասարդ է, սակայն երկու հերոսներին մերձեցնում է կյանքի հանդեպ տաժած սուր զգացմունքային լարումը: Խաչատրյանի պատանեկության տարիների լավագույն գործերից են «Ծալքավոր կտորեղեն» (1952) և «Հնամաշ կոշիկը» (1953) մատիտանկարները: Հետաքրքիր է հեղինակի գեղագիտական մոտեցումը «Հնամաշ կոշիկին»: Ավելի անշուք ու անհրապույր իր երևի թե դժվար է պատկերացնել: Սակայն, ինչպես փաստում են համաշխարհային կերպարվեստի բազում օրինակները, արտաքուստ տզեղը կարելի է ներկայացնել հմայիչ, այսինքն՝ ճշմարիտ, անկեղծ արված պատկերին հաղորդել ոգեղեն հմայք (Ալբրեխտ Դյուրերի «Սոր

⁸ Կաժոյան Զ., Ռուդոլֆ Խաչատրյան, Հանրային հեռուստատեսություն, 2007:

դիմանկարը» (1514), Բարտոլոմեո Էստեբան Մուրիլյոյի «Փողոցային տղաները» (մոտ 1670-1675) և այլն)⁹: Ահա այս կերպ էլ Խաչատրյանը կարողացել է մաշված ոտնամանը պատկերել այնպես, որ դիտողի առաջին տպավորությունը վերափոխվում է ուսումնասիրության, տևական զննման, գուցե հիացումի: Տասնվեցամյա պատանին, հավանաբար Վան Գոգի «Կոշիկներ» (1886, տե՛ս նկ. 5) հանրահայտ գեղանկարով հմայված, ասես նույնպես փորձել է պատկերել աշխատավոր մարդու ծանր, դժվարին կենցաղը, ինչպես դա արել է հանճարեղ հոլանդացին: Հայտնի է, որ Վան Գոգը շուկայից գնել է մի զույգ հնամաշ կոշիկ, հագել անձրևային վատ եղանակին, որպեսզի տեղատարափից մնացած ցեխի հետքերն ավելի խոսուն դարձնեն «օբյեկտը՝ այդ կերպ իրական պատկերացում ստեղծելով աշխատավորի անուրախ կյանքի մասին: Խաչատրյանի «կոշիկն» այն աստիճան պատահողոված է, որ նրան առավել դրամատիզմ հաղորդելու հարկ չկա: Սովերազձերի նրբագույն, թափանցիկ, հագիվ նշմարելի և լույսով ծածկված անցումները յուրահատուկ դեր են կատարում նկարչի նկարելաձևում: Այս արտահայտչամիջոցներով նա կարողանում է գրեթե գունանկարի հնչողություն հաղորդել գրաֆիկական աշխատանքին: Նման մոտեցմամբ են արված «Ծալքավոր կտորեղեն 1», «Ծալքավոր կտորեղեն 2» գծանկարները: Այստեղ ևս երանգների նրբությունը նկարին հաղորդում է առանձնահատուկ դեկորատիվ շքեղություն, բնական, «շոշափելի» դարձնում հյուսվածքի յուրաքանչյուր ծալք՝ ստեղծելով տպավորություն, թե ուր որ է, ահա, պատից սահելու է ցած:

Մեկնարկային այս գծանկարները հարուցեցին մատչարո Քոչարի և՛ զարմանքը, և՛ հիացմունքը: Տարիներ անց Ռուդոլֆ Խաչատրյանը սիրով էր վերհիշելու իր կյանքի այդ գեղեցիկ դրվագը և այն, թե ինչպես է վարպետը ծանոթացրել իրեն Լեոնարդո դա Վինչիի արվեստին¹⁰, որի հեռավոր արձա-

⁹ Տե՛ս **Гомбрих Э.** История искусства, Москва, 1998, с. 11-25, **Прокофьев В.** Об искусстве и искусствоведении, Москва, 1985, с. 75: Առաջին հեղինակն օրինակ է բերում Ալբրեխտ Դյուրերի «Մոր դիմանկարը» (1514) և Բարտոլոմեո Էստեբան Մուրիլյոյի «Փողոցային տղաները» (մոտ 1670-1675) ստեղծագործությունները՝ նշելով, որ երկու դեպքում էլ նկարիչները պատկերել են ոչ թե անիրական գեղեցիկը, այլ անկեղծը: Վերջինս էլ գեղարվեստական կերպավորման մեջ ստեղծում է գեղեցիկը: Երկրորդ աշխատության հեղինակը՝ Վ. Պրոկոֆևը, ստեղծագործության ռեալության մասին նույն կարծիքն է արտահայտում: Նա մասնավորապես նշում է, որ Գոյայի համար արվեստը բնավ էլ միայն արժանիի, հրաշալիի մարմնավորում չէ, այլ իրականության ընդհանրական և խտացված պատկերում:

¹⁰ Տե՛ս **Կաժոյան Ջ.**, Ռուդոլֆ Խաչատրյան: Հեռուտաաֆիլմում նկարիչը պատմում է

գանքները դժվար չէ նշմարել հայ գծանկարչի հետագա տարիների երկերում:

1955-ին Ռուդոլֆն ստեղծում է ուսուցչի՝ «Մաեստրո Երվանդ Քոչարի դիմանկարը»: Տասնութամյա պատանու համար սա հավանաբար շնորհակալության զգացումն արտահայտելու յուրովի միջոց էր: Խաչատրյանը միշտ է նշել, թե ճակատագրի բարեհաճությունն է իրեն դարձրել Քոչարի աշակերտը: «Մաեստրո Երվանդ Քոչարի դիմանկարում», ինչպես և հետագայում ստեղծած գրաֆիկական շատ պատկերներում, նկարիչը հերոսին չի ներկայացրել հասակով մեկ: Աջ ձեռքին հենած գլուխը, խորաթափանց հայացքն ու ծխամորճը, անփոյթ սանրված ւլեհեր մազերը¹¹ (թեև նկարն արված է սանգինայով, սակայն այնքան նուրբ է գծերից յուրաքանչյուրը, որ շագանակագույն սանրվածքի մեջ երևում են նաև տարիքի բերած ճերմակ թւերը), դասդասված կնճիռները, կիսափակ կոպերի տակից հազիվ նշմարելի, բայց ակնհայտ բարի, զննող հայացքն ամբողջացնում են ծերունագարդ իմաստունի կերպարը: Սա, թվում է, երիտասարդ Ռուդոլֆ Խաչատրյանի վրա իր հերոսի գործած առաջին տպավորության նկարագիրն է: Բացառված չէ թերևս, որ նկարիչը վերհիշել է հենց առաջին հանդիպումն ուսուցչի հետ, երբ Մաեստրոն դիտում էր իր աշխատանքներն ու նաև զննում իրեն: Ծխամորճը շուրթերի արանքում, Մաեստրոյի կիսախուսի աչքերը, ձեռքին հենած գլուխը և առհասարակ մատուցման ընդհանուր կերպը մատիտանկարին տալիս են ինչ-որ խորհրդավորություն, հոգեբանական խտացում: Համեմատության համար հիշենք համաշխարհային կերպարվեստից հայտնի ծխամորճով դիմանկարներից ընդամենը երեքը՝ Վան Գոգ՝ «Ինքնանկար վիրակապված ականջով» (1889), Պոլ Սեզան՝ «Ծխամուրը» (1900) և, իհարկե, Քոչար՝ «Ծխամորճով տղամարդը» (1925): Ինքնանկարում Վան Գոգն արտահայտել է ծանր հոգեկան ապրումներից հետո իր՝ համե-

Քոչարի հետ իր հանդիպման մասին. այգում գծանկարելիս նրան մոտեցել է պատկառելի արտաքինով մի անձնավորություն (Քոչարը, որին այն ժամանակ Խաչատրյանը չէր ճանաչում): Հետաքրքրված զննելով նրա մատիտանկարները՝ նա կանչել է տղային իր արվեստանոց: Միայն այդտեղ է երիտասարդ նկարիչն իմացել՝ ով է անծանոթը: Վարպետը, տեսնելով «Ծալքավոր կտորեղենը» մատիտանկարը, ասել է, թե Լեոնարդոյի ոգին է վերածնվել այդտեղ: Քանի որ Ռուդոլֆ Խաչատրյանը չգիտեր, թե ով է Լեոնարդոն, Քոչարը ցույց է տվել մեծ իտալացու ստեղծագործությունների գիրքը: Պատանին ապշել է իր նկարի և Վերածննդի հանճարի «Ծալքավոր կտորեղենի» նմանությունից:

¹¹ Տե՛ս **Хитров А.** Рисунки, Москва, 1964, с. 120: Ասես հենց այս ստեղծագործությանն է վերաբերում Ա.Խիտրովի դիտարկումը, թե հնարավոր չէ պատկերել կենդանի մոդելի գլխի ամեն մի մազը, սակայն հարկավոր է ցույց տալ մազերի ընդհանուր ձևը:

մատաբար հանգիստ հոգեվիճակը, թեև փոքր-ինչ հուսահատ, սակայն դիտողին ուղղած սևեռուն հայացքով: Սեզանն ավելի անհոգ բնորդ է ընտրել՝ ձեռքը հենած գլխին, հայացքը դեպի հեռուն հառած հերոսն ասես ազատ է մտատանջումներից: Համադրական կուրիզմի սկզբունքով արված Կոստան Զարյանի՝ Քոչարին պատկանող մատիտանկարում թե՛ ֆոնը և թե՛ մոդելի հագուստն ամբողջացնում են կրթված մարդու գննող կերպարը: Ի տարբերություն վերոնշյալ գործերի՝ Ռուդոլֆ Խաչատրյանը պատկերել է ոչ թե դիտողին նայող, այլ հայացքը ցած ուղղած, մտազբաղ անձնավորություն: Ծխամորճից ելնող ծուխն ու բնորդի ծախ ուր միևնույն գծի շարունակությունն են: Նկարիչը կերպարի մեկնաբանությունը թողել է դիտողի հայեցողությանը: Խաչատրյանին բնորոշ գծային լուծումներից, շեշտված նրբագծերից բացի (որոնց հանդիպում ենք այդ շրջանի շատ դիմանկարներում), հետաքրքիր է մի մանրամաս. Քոչարի աջ ձեռքն ասես այս գծանկարից չէ: Ի տարբերություն հանգամանորեն մշակված դիմագծերի՝ ձեռքն ակնհայտորեն «անմշակ» է: Ափը, դաստակը մի տեսակ անբնական «կցված» են թևին, բացակայում է համաչափությունը: Այստեղ արդեն իսկ ակնհայտ է Խաչատրյանի՝ ուսուցչից դասեր առնելու ձգտումը: Ձեռքն ամբողջովին նկարված է «քոչարյան» ոճով, կա այլաբանություն. դա բնավ էլ չունի թևի շարունակությունը լինելու խնդիր: Քոչարի՝ ձեռքին հենած գլուխն է նկարչի ասելիքի բանալին. ուժեղ, կարող ձեռքն է, որ իրագործում է գլխում հղացվածը: Պատահական չէ, որ Խաչատրյանը պատկերել է հենց նկարչի աջ ձեռքը՝ գերակշռողը, ստեղծարարը: Ուսումնարանից վտարվելուց հետո Ռ. Խաչատրյանը, շրջելով երևանյան փողոցներով, զարմանալի ճշգրտությամբ նկարում էր հանդիպող ծերունիների դիմանկարները¹²: «Նրանց դեմքերը գրավում էին՝ հակադրվելով իր՝ տակավին պատանեկան դեմքին. այդ դեմքերը գրավում էին արցունքակալված աչքերով, կնճիռներով և զառամությանը հատուկ կենտրոնացած թախծի արտահայտությամբ», - գրում է Ա. Տարկովսկին¹³: Ռուդոլֆ Խաչատրյանն ընտրում է իրեն շրջապատող մարդկանց ու առար-

¹² 1955 թ. Ռուդոլֆ Խաչատրյանն առաջին անգամ մասնակցել է Հանրապետական ցուցահանդեսին, 1957 թ. ինքնուս նկարիչների ստեղծագործությունների ցուցահանդեսին ներկայացված դիմանկարների շարքի համար արժանացել բրոնզե մեդալի, իսկ 1959-ին «Ուսանողուհու դիմանկարը» աշխատանքի համար ստացել Վիեննայի երիտասարդական համաշխարհային յոթերորդ փառատոնի դափնեկրի կոչում և պարգևատրվել բրոնզե մեդալով (զարմանալի է, սակայն, ստեղծագործությունը զետեղված չէ նկարչի ալբոմներից կամ կատալոգներից և ոչ մեկում):

¹³ **Тарковский А.**, Монохромная полифония Рудольфа Хачатряна, с. 62.

կաները՝ ամեն կերպարի տալով ինչ-որ պատմություն և կամ էլ միգուցե շարունակելով այն: Տարեց մարդկանց դիմանկարներից շատերն ասես մեր ժամանակներում հայտնված դյուրերյան հերոսներ լինեն: Այստեղ ևս դեմքի ամեն մի մանրագծիկ կերպարի տևական կյանքի տարիների խոսուն արտացոլումն է: Արվեստաբան Նոնա Ստեփանյանը նշում է, թե նկարչի մոտ գծիկի արտիստիզմը, մատիտի հազիվ նշմարելի աստիճանավորումը պատկերվողին կարծես դուրս են հանում լույսի հոսանքից ու հանձնում մեր քննությանը¹⁴: Կարոտը սեփական ակունքների նկատմամբ Ռուդոլֆ Խաչատրյանը հագեցնում է՝ նկարելով ծերուկներ, հին, «իրենց կյանքն ապրած» տներ, իրեր, տերևազուրկ ծառեր: Նա պատկերում է այն ամենը, ինչի ժամանակը, թվում է, արդեն սպառվել է, ինչն արդեն վաղուց մոռացված պատմություն է: Տարեցների դիմանկարներում նկարչին գրավում է նրանց հոգևոր աշխարհը՝ գթասրտություն, զգացմունքների ու մտքերի մաքրություն, ներաշխարհի հանգստություն ու հավասարակշռվածություն:

Ռուդոլֆ Խաչատրյանի «Ծերունու դիմանկարը» (1956) խտացնում է բնորդի՝ անցյալի խորքից բխող խոհերը: Բծերի միջոցով ստացված մազերի ճերմակաթուրյուն ու այտերի, աչքերի շուրջ, ծնոտի ու պարանոցի խորշումները, ճակատի լույսն ու ստվերը, ալևորի խորաթափանց, խոհեր հուշող հայացքն ավելի են ընդգծում բնորդի էությունը: Կարծում ենք՝ ակներև են այս կերպարի աղերսները նաև Լեոնարդոյի «Տարեց տղամարդու կիսադեմի» (1505) և ծերունական այլ դիմանկարների հետ: Այստեղ առկա է կյանքից վերցրած, կյանքով լեցուն և ռեալ արվեստը: Այն բխում է իրականությունից, բնության խորքային, մանրակրկիտ ուսումնասիրությունից¹⁵ :

Որոշակի կենսափորձն ու ինքնակրթության որոնումներն իրենց արգասիքն են ունեցել Ռ. Խաչատրյանի արվեստում: Գրաֆիկայի միջոցների տիրապետումն աստիճանաբար հարստացրել է դիմանկարները, որոնք արվել են այսպես կոչված չոր վրձնի, նաև սև մեյանի ու գրչածայրի տեխնիկայով: Բաց երանգներով կատարված «Նկարչի տատիկը» (1956) գծանկարում մի մանրագծիկը հաջորդին է միացվել անկյունագծային սրընթաց ուղիղով. նկարիչը շեշտը դրել է դեմքի ձախ կողմի վրա, որտեղ փոքրիկ, թեթև նրբագծերով «կենդանի» է միայն ձախ աչքը, իսկ մյուսի վրա ստվերի քող է նետված: Մա-

¹⁴ Տե՛ս **Рудольф Хачатрян**. Рисунок (автор вступительной статьи Степанян Н.), Москва, 1985, с. 7:

¹⁵ Տե՛ս **Дитякин В.** Леонардо да Винчи, Москва, 1952, с. 11:

տիտի հպման ուժգնության փոփոխությունը, շտրիխների հաճախականությունը թույլ են տվել նկարչին կերպարն իրականացնել առավելագույն խորությամբ, ստեղծել պլաստիկ ֆորմայի պատրանք¹⁶ :

«Սաթո»-յի (1956) դիմանկարում¹⁷ սևի և սպիտակի հակադրությունը ստեղծագործությանը յուրահատուկ խորություն է հաղորդել: Բնորդի աչքերի խորքում միախառնվել են տառապանքն ու թախիծը: Նկարիչը մատիտի խիտ հպումներով ստվերել է դեմքի ստորին մասը, հատկապես զգացմունքային շեշտադրում է կատարել՝ պատկերելով տարեց կնոջ՝ կիսափակ կոպերի տակից թրթռացող հայացքը: Աշխատանքը լույսի ու ստվերի նուրբ, բայց և միաժամանակ կտրուկ կոնտրաստային համարձակ ներդաշնակում է: Ինչպես և դրան նախորդած «Նկարչի տատիկը» մատիտանկարում, Ռ. Խաչատրյանը տարեց կնոջ դեմքը պատկերել է ծախից նույն մոտեցմամբ. մի ուրույն, խորհրդավոր քողի տակ է պահել կերպարները՝ ձգտելով արտահայտել արտաքուստ ստատիկ հերոսուհիների ներքնապես լարված հոգեվիճակը, ծանր մտորումները, հուշերը:

1958-ին զճանկարիչը կրկին անդրադառնում է Սաթոյի կերպարին: Այս անգամ Սաթոյի դեմքը ստվերված չէ, լուսավոր է: Հեղինակը սեպիայի նրբագույն հպումներով դարձյալ ընդգծել է տարեց կնոջ մտազբաղ վիճակը: Այսպիսով, ծեր կանանց դիմանկարների կոմպոզիցիոն և ձևաոճական համակարգը հանգեցրել է գրեթե նույն իմաստաբանական կառուցվածքի. հերոսուհիների հայացքն ուղղված չէ դիտողին, նրանք ինքնամիտփ են, ունեն իրենց խորունկ ներաշխարհը: Նույն այդ տարիներին Խաչատրյանը թեն հիմնականում ստեղծում է դիմանկարներ, որոնցում արտաքին նմանությամբ հանդերձ փորձում է թափանցել մարդկանց ներաշխարհը, զուգահեռաբար կերտում է նաև մի քանի բնանկար՝ «Տուն, որտեղ ծնվել է նկարիչը» (1954), «Բնապատկեր» (1954), «Հին Աշտարակ» (1955) և այլն: Վերջինների հիմքում նկարչի գիտակցության մեջ տպավորված աշխարհն է, դրա «դիմանկարը»: Որոշ արվեստաբաններ Խաչատրյանի այդ ստեղծագործությունները համեմատել են Ռեմբրանդտի առանձին գրաֆիկական թերթերի հետ: Այստեղ առկա են գրեթե նույն տոնային լուծումները, որոնք տեսնում ենք լույսի ու ստվերի մեծագույն վարպետի ստեղծագործություններում՝ «Աշտարակով բնանկար» (1650, փորագրություն), «Ձմեռային բնանկար» (1648) և այլն:

¹⁶ Տե՛ս **Ильина Т.** Введение в искусствоведение, Москва, 2003, с. 22:

¹⁷ Այստեղ Խաչատրյանը պատկերել է կնոջ՝ Ջեմմա Սահակյանի տատիկին:

Բաց մոխրադարչնագույն ֆոնին գորշ տներ են ու տերևազուրկ ծառեր: Ինչու՞ նորընծա նկարիչը չի օգտագործել վառ երանգներ կամ ինչու՞ է հրապուրվել «մայրամուտով»: Այս, ինչպես և հետագա նկարներից շատերը, Խաչատրյանի համար վերադարձ են իր ապրածին: Ռուս բժիշկ-հոգեբան Վ. Յակովլևը տրանսային նկարչության միջոցով անհատի և շրջապատի ուսումնասիրությանը նվիրված իր աշխատանքում նշում է, որ դեպի անձնական կյանքի իրական պատմություն ուղևորվելու համար արվեստագետն ընտրում է սովորական կամ շատ թույլ, անգամ խամրած երանգներով մատիտներ: Այդ կերպ ստեղծագործող անհատը կարողանում է ոչ միայն վերհիշել այն, ինչ ունեցել է, այլև «վերածնել» դա իր երկերում: Այդտեղ անցյալը, աստիճանաբար ծուլվելով ներկային, դառնում է շատ ավելի իրական, քան էր երբևէ, քանի որ դա ոչ միայն սոսկ հուշերի վերարտադրում է, այլև նկարչի այդ օրերի ու իրադարձությունների այսօրյա ընկալում¹⁸: Խաչատրյանի բնանկարներում գծերը նրբահյուս են, համարյա թափանցիկ և վաղանցիկ են թվում: Այդ ամենը պայմանավորված է հեղինակի հուշերի տպավորման աստիճանով: «Տուն, որտեղ ծնվել է նկարիչը» ստեղծագործության մեջ և այդ շարքի այլ բնապատկերներում արվեստագետը զգացմունքային ողջ խորությամբ արտահայտել է իր պատումի գաղտնիքներից մեկը: Վերոհիշյալ գործերը, իբրև հուշերի վերարտադրություն, պատված են մառախլապատ շղարշով, մի տեսակ ծխածածկ են: Համաշխարհային կերպարվեստում քիչ չեն նման օրինակները, երբ հեղինակները, չընդգծելով հանդերձ, առավել տպավորիչ են դարձնում կոմպոզիցիոն կառուցվածքը, հերոսներին:

Ռուդոլֆ Խաչատրյանի ստեղծագործական ուղին երբեք չի եղել հանդարտ, միապաղաղ: Մշտական որոնումները հաճախ հանգեցրել են ոճի, նկարելաձևի, արտահայտչականության, գեղարվեստական մտածողության նոր շրջադարձի: Անկեղծության ձգտումը, աշխարհընկալման խոր որոնումները հանգեցնում են նոր մտքերի: Ստեղծագործական այս փուլի ավարտին՝ կարճ ժամանակահատվածում, Խաչատրյանն ստեղծում է սև մելանով, մատիտով արված մի քանի գծանկարներ, որոնք խիստ տարբերվում են նախորդ շրջանի վերոհիշյալ բոլոր աշխատանքներից: Այստեղ չկա տարածքի խորք, դրանք ամբողջովին ամփոփված են ինչ-որ խտացած շերտում, որում բացահայտվում է ասելիքը: «Ջեմմայի դիմանկարը» (1960), «Երիտասարդի դիմա-

¹⁸ Տե՛ս **Яковлев В.** Виртуальные миры трансового рисунка, или “Я требую, чтобы меня пожалели”, Москва, 2006, с. 46-47:

նկարը» (1964), «Ջութակահարուհի» (1964), «Ընկերուհիներ» (1967), «Ընտանիք» (1967), «Ջեմմայի դիմանկարը» (1969) գործերում բացակայում են Խաչատրյանի սկզբնական ձեռագրին բնորոշ հատկանիշները: Գծանկարներից և ոչ մեկում չկան մատիտի բաց ու մուգ երանգների, լուսաստվերի նրբագույն, թռուցիկ անցումները: Նման նկարելաձևի հանդիպում ենք Անրի Մատիսի որոշ գծանկարներում («Երիտասարդ կինը»՝ 1936, «Կանացի դիմանկար»՝ 1942, «Հերարձակ կինը»՝ 1944 և այլն): Խաչատրյանի այս գծանկարները նախ և առաջ զարմացնում են իրենց պարզությամբ, ներքին անկաշկանդ ազատությամբ և գծի պայծառությամբ: Բծերը սահուն «ծորում են» մեկից մյուսը, շեշտում անհրաժեշտ մանրամասները, չափավոր կորանում՝ ենթարկվելով նկարչի կամքին: Խաչատրյանը վերոհիշյալ գործերից և ոչ մեկում չի շեշտել բնորդի դեմքի, ձեռքի մանրամասնությունները: Հյութեղ արված են միայն մոդելների հիմնական ուրվագծերը՝ բացառությամբ Ջեմմայի երկու դիմանկարների: Վերջիններում նկարիչը բանաստեղծորեն է մոտեցել կերպարին, երկուսն էլ ավելի զգացմունքային են, երազկոտ ու խորհրդավոր: Միաժամանակ զգացվում է, որ հեղինակը գտնվում է ինչ-որ նոր փուլի, նոր ուղու որոնման ճանապարհին: Հատկանշական է, որ այս կարգի գծանկարները չունեցան շարունակություն, չեն տպագրվել նկարչի և ոչ մի ալբոմում¹⁹: Թեև նկարիչը գտնվում էր իր ստեղծագործական նոր փուլի մեկնակետում, այդուհանդերձ հենց այս ժամանակահատվածում է նա ստեղծում «Կոմիտասի դիմանկարը» (1969) գրաֆիկական աշխատանքը: Դասական ոճով արված դիմանկարում Վարդապետը ներկայացված է մինչև կուրծքը՝ հայացքն ուղղված դիտողին: Առանձնահատուկ նկատելի են նկարչի վիրտուոզ կատարումն ու աշխատանքի հանդեպ պատասխանատվությունը. ներքին մեծ լարում պարունակող պատկերում նա երանգավորման ու լուսաստվերի միջոցով զարմանալիորեն փոխանցել է երգահանի՝ իմաստնությամբ պարուրված հանգստությունը, մեծ մտավորականի ներքին հույզերը: Պատահական չէ, որ «Կոմիտասի դիմանկարի» համար նույն տարում կոմպոզիտորի ծննդյան 100-ամյակին նվիրված ցուցահանդեսում Ռ. Խաչատրյանն արժանացել է Հայկական ՍՍՀ կուլտուրայի մինիստրության մրցանակին:

Նոր փուլի պրպտումների ընթացքում նա կարճ ժամանակով վայր է դնում նախասիրած գրաֆիկական միջոցները (մատիտ, սանգինա, մելան) և

¹⁹ Վերոհիշյալ գծանկարները գտնվում են Հայաստանի ազգային պատկերասրահի ֆոնդում:

անցնում յուղաներկի: Սակայն, ինչպես հետագայում կնշի Ռ. Խաչատրյանը, երիտասարդ տարիների հրապուրանքը գունանկարչությանը չդարձավ խորքային, և ինքը սրտով կապված չէր վերջինիս²⁰:

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Ռուդոլֆ Խաչատրյանի ստեղծագործությունները հայ տաղանդավոր նկարչի անհատականության և իր իսկ կերպարի ինքնատիպ արտացոլումն են արվեստում: Այս հոդվածում փորձ է արվում վերլուծելու նկարչի վաղ շրջանի ստեղծագործությունները: Այստեղ դիտվում է դիմանկարների միջոցով հեղինակի ինքնաարտահայտման խնդիրը: Հետաքրքիր է, որ դիմանկարը թույլ է տալիս դատել նկարչի ներքին և հոգևոր աշխարհի, նրա զարգացման և կայացման մասին:

Բանալի բաներ – Ռուդոլֆ Խաչատրյան, վաղ աշխատանքներ, ինքնաարտահայտում, կոմպոզիցիա, գրաֆիկական աշխատանքներ, ռեալիզմ:

Рисиме ВАРДАНЯН

РЕАЛИСТИЧЕСКИЕ ГРАФИЧЕСКИЕ РАБОТЫ В ИСКУССТВЕ РУДОЛЬФА ХАЧАТРЯНА

Искусство Рудольфа Хачатряна – это своеобразное отражение, взаимосвязь самой личности талантливого армянского художника с его образом, воплощенным в искусстве. Данная статья является попыткой проанализировать ранние работы художника. В статье рассматривается проблема попыток самовыражения собственной личности посредством портретов. Интересно, что именно портрет позволяет судить о внутреннем, духовном мире художника, о его развитии и становлении характера.

Ключевые слова – Рудольф Хачатрян, ранние работы, самовыражение, композиция, графические работы, реализм.

²⁰ Տե՛ս **Рудольф Хачатрян**. Метаморфозы, Искусство и мифология Рудольфа Хачатряна (автор вступительной статьи Абрамян Л.), с. 16:

Hripsime VARDANYAN

THE REALISTIC GRAPHIC WORKS OF RUDOLF KHACHATRIAN

Rudolf Khachatrian's art - is a kind of reflection, the relationship of the personality of a talented Armenian artist with his manner embodied in art. This article is an attempt to analyze the artist's early works. The problem of trying to express himself through portraits is examined. Interestingly, it was the portrait to judge the inner, spiritual world of the artist, its development and the formation of character.

Key words – Rudolph Khachatrian, early works, self-expression, composition, graphic works, realism.

**ՄԻ ԴԻՎԱԳ ՊԱՎԵԼ ԼԻՍԻՑՅԱՆԻ՝
ԿՈՆՍԵՐՎԱՏՈՐԻԱ ԸՆԴՈՒՆՎԵԼՈՒ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆԻՑ**

Աշխարհահռչակ երգիչ, ՍՍՀՄ ժողովրդական արտիստ (1956), ՌՍՖՍՀ ժողովրդական արտիստ (1951), Աշխատանքային կարմիր դրոշի շքանշանի ասպետ (1951), ՍՍՀՄ Մեծ թատրոնի մեներգիչ Պավել (Պողոս) Լիսիցյանի (1911-2004) անունն իր տեղն ունի երաժշտական մշակույթի ականավոր ներկայացուցիչների շարքում: Նրա ակտիվ, նպատակասլաց, համարձակ ու բազմակողմանիորեն հարուստ ստեղծագործական կյանքը հիանալի դպրոց է ներկա և ապագա սերունդների համար:

Պավել Լիսիցյանի արվեստի հմայքը բազում տարիներ գերել է օտար երկրների օպերայի բազմաթիվ սիրահարների: Նրա արվեստն ընդմիշտ գրվել է հայկական, ռուսական և օտար երկրների մշակույթի էջերում: Ունենալով բացառիկ գեղեցիկ, մեծ դիապազոնի ու ուժգնության ձայն՝ նա մնայուն հետք է թողել ազգային օպերային մշակույթի պատմության մեջ: Աշխարհում երեսունից ավելի երկիր ծափահարել է նրան, և նրա վոկալ արվեստի փառքը տարածվել է ոչ միայն մեր հայրենիքում, այլ նրա սահմաններից հեռու:

1940 թվականը հաջողության տարի էր Պավել Լիսիցյանի համար: Եթե Խորհրդային Միության մայրաքաղաք Մոսկվան աշխարհին իր մշակութային արժեքները ներկայացնելու համար որպես չափանիշ ուներ Մեծ թատրոնը, ապա այդ նույն թատրոնն իր լայն դռներն էր բացել արդեն իսկ 1939-ին ՀՍՍՀ վաստակավոր արտիստի կոչմանն արժանացած, ճանաչված ու սիրված բարիտոն Պավել Լիսիցյանի առջև:

1940 թվականի դեկտեմբերին նա դառնում է ԽՍՀՄ Մեծ թատրոնի օպերային մենակատար, որտեղ առաջին անգամ հանդես է գալիս Պ. Չայկովսկու «Եվգենի Օնեգին» օպերայում Օնեգինի դերերգով: Խորհրդային Միության այդ տարիների պատերազմական վիճակն անգամ խոչընդոտ չդարձավ նրա հաջողությունների, առաջընթացի և ձեռքբերումների գործում: Հաջողությունները մշտապես ուղեկցում էին Պավել Լիսիցյանին:

«Իմ ստեղծագործական գործունեությունը արդեն 36 տարեկան է, որը սկսվել է Լենինգրադի Փոքր օպերային թատրոնից, այնուհետև շարունակվել

Երևանի Ալ. Սպենդիարյանի անվան օպերայի և բալետի թատրոնում, և վերջապես 1940 թվականին Մեծ թատրոնում»¹, - ասել է Պավել Լիսիցյանը:

Մեր պրպտումների արդյունքում Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի թանգարանում հայտնաբերեցինք Պավել Լիսիցյանի փաստաթղթերը՝ Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիան էքստեռն (դրսեկություն) ավարտելու վերաբերյալ: Դրանք են՝ դիմումը՝ թվագրված 1960 թ. նոյեմբերի 29-ով, քննական թերթիկը և պետական քննական հանձնաժողովի՝ 1960 թ. դեկտեմբերի 6-ի արձանագրությունը (հանձնաժողովի նախագահ՝ Անուշավան Տեր-Ղևոնդյան) Պ.Լիսիցյանին «Օպերային երգչի» որակավորում շնորհելու մասին:

Մեր ձեռքի տակ է 1960 թվականի նոյեմբերի 28-ի՝ Պավել Լիսիցյանի ձեռագրով գրված դիմումը՝ Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիան էքստեռն ճանապարհով ավարտելու վերաբերյալ:

Դիմումն ուղղված էր Խորհրդային Հայաստանի Մինիստրների սովետին առընթեր բարձրագույն և միջնակարգ մասնագիտական կրթության կոմիտեի նախագահի տեղակալ Լեոնիդ Մանասերյանին:

Ստորև թարգմանաբար (բնագիրը ռուսերեն է) ներկայացնում ենք դիմումի տեքստը:

«Քանի որ Մոսկվայում հայկական արվեստի առաջին տասնօրյակից (1939թ.) հետո ես ներգրավվեցի ստեղծագործական-կատարողական և երաժրշտական-հասարակական ինտենսիվ գործունեության մեջ, ինձ չհաջողվեց ընդունվել կոնսերվատորիա և ստանալ բարձրագույն երաժշտական կրթություն: Ինձ համար երաժշտական բարձրագույն դպրոց դարձավ օպերային և կամերային երգչի իմ երկարատև (30-ամյա) պրակտիկան:

Խնդրում եմ ինձ թույլ տալ էքստեռն հանձնել Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի մեներգեցողության ֆակուլտետի լիակատար դասընթացի քննությունները՝ բարձրագույն երաժշտական կրթության վերաբերյալ դիպլոմ ստանալու համար»²:

Փաստորեն 30 տարվա փորձառություն ունեցող և համաշխարհային փառքի արժանացած Պավել Լիսիցյանն իր առջև նպատակ էր դրել անպայ-

¹ **Забиякин Е.** Декада русской культуры в Таджикистане. П. Лисициан, Таджикистан, 14 апреля, 1967, стр. 3.

² Տե՛ս **Պ.Լիսիցյանի** դիմումը Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիան ավարտելու համար, ԵՊԿ, Պավել Լիսիցյանի անձնական գործերի դիվան № 376 (անտիպ):

ման ստանալու բարձրագույն երաժշտական կրթություն և դրա համար ընտրել էր հենց Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիան:

Պողոս Լիսիցյանը «գերազանց» հանձնում է քննությունները հետևյալ առարկաներից՝ «ՍՄԿԿ պատմություն», «Քաղաքատնտեսություն», «Դիալեկտիկական մատերիալիզմ», «Պատմական մատերիալիզմ», «Գեղագիտություն», «Հարմոնիա», «Սոլֆեջիո», «Կամերային երգեցողություն», «Արտասահմանյան երաժշտության պատմություն», «Ռուսական երաժշտության պատմություն» և «ՍՍՀՄ ժողովուրդների երաժշտության պատմություն», «Սովետական երաժշտության պատմություն», «Օտար լեզու», իսկ «Դաշնամուրից» ստանում է «լավ» գնահատական³:

Հատկանշականն այն է, որ Պավել Լիսիցյանը, գերազանցությամբ հանձնելով քննությունները, վոկալ ասպարեզում ընտրել էր բավական բարդ համերգային ծրագիր: Համերգ-քննությունը, որն անցնում էր ոչ միայն հանձնաժողովի, այլև հանդիսատեսի ներկայությամբ, բաղկացած էր երկու բաժնից:

Առաջին բաժին

- Գ. Հենդել՝ Քսերքսի արիան «Քսերքս» օպերայից:
- Վ. Մոցարտ՝ «Դոն ժուանի սերենադը»:
- Ռ. Շուման՝ «Ես չեմ բարկանում» և «Դուք չար եք, չար երգեր»:
- Ֆ. Շոբերտ՝ «Մոտ երաժշտության», «Ատլաս»:
- Մ. Ռավել՝ «Ռոմանտիկ երգ» և «Բաքոսյան երգ» «Դոն Կիխոտ և Դուլցինե» օպերայից:

Երկրորդ բաժին

- Դ. Կաբալևսկի՝ «Շեքսպիրի 2 սոնետ», թարգմանությունը՝ Մարշակի:
- Յ. Շապորին՝ «Կախարդանք»:
- Ռ. Մելիքյան՝ «Ես վարդի և սիրո երգիչ»:
- Ս. Ռախմանինով՝ «Երագ», Ալեկոյի կավատինան:
- Պ. Չայկովսկի՝ «Ոչ, միայն նա, ով գիտեր» Դոն ժուանի սերենադը:
- Ա. Խաչատրյան՝ «Ինչոպի երգ»:
- Պ. Կարդիլիո՝ «Անշնորհակալ սիրտը» նեոպոլիտանական երգ⁴:

Քննական հանձնաժողովի կազմում ընդգրկվել էին արվեստի այնպիսի երախտավորներ, ինչպիսիք են պրոֆեսոր Անուշավան Տեր-Ղևոնդյանը (հանձ-

³ Տե՛ս Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի քննական առարկաների և գնահատականների թերթիկը, ԵՊԿ, Պավել Լիսիցյանի անձնական գործերի դիվան N° 376 (անտիպ):

⁴ Տե՛ս նույն տեղում:

նաժողովի նախագահ), ավագ դասախոս Լազար Սարյանը, ավագ դասախոս Կոնստանտին Մելիք-Վրթանեսյանը, պրոֆեսորի պաշտոնակատար Թամարա Շահնագարյանը, ավագ դասախոսներ Ա.Ա.Քարամյանը և Ն.Մ.Հովհաննիսյանը:

Եվ ահա, Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի մեներգեցողության ֆակուլտետի պետական քննական հանձնաժողովի բոլոր անդամները մասնագիտությունից պետական քննությունը գնահատում են գերազանց: Հանձնաժողովի՝ 1960 թ. դեկտեմբերի 6-ի որոշմամբ Պողոս Կարապետի Լիսիցյանին շնորհվում է «Օպերային երգչի» որակավորում⁵:

Պավել Լիսիցյանի անունը շատ վաղուց ընդգրկվել է խորհրդային նշանավոր երգիչների շարքում, իսկ երգչի ստեղծագործության անբաժան մասն է դարձել ինչպես ազգային, այնպես էլ համաշխարհային օպերային երգարվեստը:

Պավել Լիսիցյանը դասավանդել է Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայում (1969 թվականից՝ ամբիոնի վարիչ, 1970 թվականից՝ պրոֆեսոր) և մինչև իր կյանքի վերջին ժամանակները եղել մանկավարժ-խորհրդատու, Ռուսաստանի և արտասահմանյան վոկալ մրցույթներում աշխատել որպես մրցանակաբաշխության հանձնաժողովի անդամ:

«Բավել Լիսիցյանի կյանքի ուղին ցույց կուտայ, որ Դերասանի իսկական կոչումն եղած է օպերային բեմը: Իր ստեղծած կերպարներու գեղարվեստական համոզականությունը, մեկնաբանման մակարդակը կապացուցեն, որ դերասան-մեներգիչն օպերային ներկայացման մէջ կարող է ունենալ առաջատար դեր»⁶:

Ստեղծագործական նոր աստիճանի բարձրանալու, արվեստի նոր հորիզոններ բացահայտելու իր ձգտումով և իր արվեստը բոլորին անմնացորդ տալու, փոխանցելու մարդ տեսակով նա առանձնահատուկ է: Չանտեսենք նաև այն հանգամանքը, որ նրա բազմաթիվ կոչումների շարքում առկա են նաև Հայաստանի ժողովրդական արտիստի, Չեչեն-Ինգուշական Ինքնավար Հանրապետության և Յակուտիայի ժողովրդական արտիստի կոչումները:

Լայնածավալ հյուրախաղերի մասնակցող երգիչ, հասարակական գործիչ, համաշխարհային անուն ունեցող մանկավարժ, հանրային գործիչ, ահա

⁵ Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի մեներգեցողության ֆակուլտետի պետական քննական հանձնաժողովի արձանագրությունը, ԵՊԿ, Պավել Լիսիցյանի անձնական գործերի դիվան N^o 376 (անտիպ):

⁶ Բավել Լիսիցյանի Յիշատակին, «Նոր Աշխարհ» թերթ, Աթենք, 2004, N^o12-4, էջ 6:

այսպիսի ձեռքբերումներ ունի հոշակավոր հայ երգիչ և արտիստ Պավել Լիսիցյանը:

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Հեղինակն առաջին անգամ գիտական շրջանառության մեջ է դնում արդեն ՍՍՀՄ ժողովրդական արտիստ, ՍՍՀՄ Մեծ թատրոնի մենակատար Պավել Լիսիցյանի փաստաթղթերը՝ Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիան ավարտելու վերաբերյալ: Դրանք են՝ դիմումը՝ թվագրված 1960 թ. նոյեմբերի 29-ով, քննական թերթիկը և պետական քննական հանձնաժողովի՝ 1960 թ. դեկտեմբերի 6-ի արձանագրությունը (հանձնաժողովի նախագահ՝ Անուշավան Տեր-Ղևոնդյան) Պ.Լիսիցյանին «Օպերային երգչի» որակավորում շնորհելու մասին: Այդ փաստաթղթերը գտնվում են Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի թանգարանում:

Բանալի բաներ – Պավել Լիսիցյան, կոնսերվատորիա, քննություն, համերգ:

Сона МАКАРЯН

ЭПИЗОД ИСТОРИИ, СВЯЗАННОЙ С ПОСТУПЛЕНИЕМ ПАВЛА ЛИСИЦИАНА В КОНСЕРВАТОРИЮ

Автор впервые вводит в научный оборот документы Народного артиста СССР, солиста Большого театра СССР Павла Лисициана об окончании Ереванской государственной консерватории имени Комитаса. Имеются в виду следующие документы: заявление, которое было написано 29 ноября 1960 года, экзаменационный лист и заключение государственной экзаменационной комиссии от 6 декабря 1960 года (под председательством А. Тер-Гевондяна). Павлу Лисициану было присвоено звание "Оперного певца". Эти документы находятся в музее Ереванской государственной консерватории имени Комитаса.

Ключевые слова – Павел Лисициан, консерватория, экзамен, концерт.

AN EPISODE FROM THE STORY OF PAVEL LISITSYAN'S ENTRANCE TO THE CONSERVATORY

For the first time, put into scientific circulation by the author are USSR's "Bolshoi Theatre's" popular soloist Pavel Lisitsyan's documents related to his graduation from the Yerevan Komitas State Conservatory. They include the application, dated November 29th of 1960, the examination sheet, and the State Examinations Commission's (chaired by A. Ter-Gevondyan) inscription about P. Lisitsyan's "opera singer" award qualifications, dated December 6th of 1960.

These documents are found in the Yerevan Komitas State Conservatory Museum.

Key words – Pavel Lisitsyan, conservatory, examination, concert.

В Комитет высшего и среднего специального
образования при Совете Министров Ари ССР
Заместителю председателю товарищу
Масаряну Левому Петровичу
от Народного артиста Союза ССР
Союста Большого театра СССР
Алисуциана Гюгоса Карачетовича

Заявление

Ввиду того, что после первой декады Армянского
искусства в Москве (1939г) я включился в интенсивную
творческую-исполнительскую и музыкально-общес-
твенную деятельность, мне не удалось поступить
в консерваторию и получить высшее музыкаль-
ное образование. Высшей музыкальной школой
для меня оказалась доголетинка (Золотинка)
практика оперного и камерного реперта.

Прошу разрешить мне сдать экзамены
экстерном за полный курс факультета
Сольного пения Ереванской консерватории
имени Комитаса для получения диплома
о высшем музыкальном образовании.

28. XI 60г.

Алисуциан

ПРОТОКОЛ №

Заседания Государственной экзаменационной комиссии факультета
С.Омбасно. п.е.и.и.з. Ереванской Государственной консерватории
 имени Комитаса в составе Председателя профессора А.Г.ТЕР-ГЕВОНДЯНА и
 членов: *Л. М. Саряна, К. В. Мелик-Вртаняна, П. К. Шахназарян, А. А. Карамян и Н. М. Ованнисяна.*

СЛУШАЛИ: Гос. экзамен *по специальности сольного пения*
 Экстернат *Л.И.Сидиана. Тогосян*
К.А.Каранетовича . . . /программы
 и билеты прилагаются/

ПОСТАНОВИЛИ:

1. Аттестовать.

Комиссия Экстернат	Проф. А.Г. ТЕР- ГЕВОНДЯН	С.Омб. Л.М. Сарян	С.Омб. К.В.Мелик- Вртанян	С.Омб. П.К. Шахна- зарян	С.Омб. А.А. Карамян	С.Омб. Н.М. Ованнисян	Общая оцен.
1. <i>Лисицян Тогосян Каранетович</i>	5	5	5	5	5	5	Отлич
Подпись:	<i>А.Г. Тер-Гевондян</i>	<i>Л.М. Сарян</i>	<i>К.В. Мелик-Вртанян</i>	<i>П.К. Шахназарян</i>	<i>А.А. Карамян</i>	<i>Н.М. Ованнисян</i>	<i>Сидиан</i>

2. Присвоить квалификацию.

1. . . . *Оперный певец*

2. _____

" 6 " декабрь 1960 г.

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ ГЭК: *А.Г. Тер-Гевондян* /ПРОФ. ТЕР-ГЕВОНД

Դավիթ ԱԵԼՔՈՆՅԱՆ
Երևանի Կոմիտասի անվան
պետական կոնսերվատորիա

ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ՀԱՐՑԵՐՆ ԱՐՇԱԿ ՉՈՊԱՆՅԱՆԻ «ԱՆԱՀԻՏ» ՀԱՆԴԵՍՈՒՄ

Ինչպես հայտնի է, «Անահիտ» գրական-գեղարվեստական, հասարակական հանդեսը լույս է տեսել Փարիզում 1898-1949 թվականներին (ընդհատումներով՝ 1911-1928 և 1941-1945թթ.)¹: Հանդեսը հիմնադրել, խմբագրել ու հրատարակել է գրող, քննադատ, բանասեր, լրագրող և հասարակական գործիչ Արշակ Չոպանյանը (1872-1954): «Վիթխարի էր հանդեսի դերը արևմտահայ և սփյուռքահայ գրականության և առհասարակ մշակույթի, քաղաքական-հասարակական մտքի զարգացման գործում: «Անահիտ»-ին ու նրա խմբագրին վճռական դեր վիճակվեց հայ միջնադարյան բանաստեղծության մի շարք խոշոր դեմքերի ստեղծագործությունների մեկնաբանման, պրոպագանդման ու ժողովրդի մեջ տարածման գործում»²:

Արշակ Չոպանյանի ծննդյան 100-ամյակին նվիրված իր հոդվածում արվեստագիտության դոկտոր Գառնիկ Ստեփանյանը նկատում է. «...Չոպանյանի նպատակն է եղել «Անահիտը» ծառայեցնել ընթերցողների մտավոր մակարդակի բարձրացմանը, նրանց հաղորդակից դարձնել համաշխարհային գեղարվեստական մտքի արտահայտություններին:

...Լինելով լայն գիտելիքների տեր անձնավորություն, քաջատեղյակ հայ և համաշխարհային արվեստի նվաճումներին՝ Չոպանյանն իր պարբերականում լայն տեղ է տվել արվեստի տարբեր ճյուղերին՝ նկարչություն, քանդա-

¹ Իր հայրենասիրական-առաջադիմական ուղղությամբ հանդեսը նպաստել է հայ գաղթավայրերի և Սովետական Հայաստանի մերձեցմանը: Հանդեսում տպագրվել են հայ ժողովրդի պատմության, հայկական հարցի, գրականության, արվեստի, մշակույթի վերաբերյալ ուսումնասիրություններ, միջնադարյան տաղեր, բանասիրական երկեր, թարգմանություններ համաշխարհային գրականության դասական հեղինակներից: «Անահիտ»-ին աշխատակցել են Ավետիք Իսահակյանը, Սիամանթոն, Դանիել Վարուժանը, Գրիգոր Չոիրապը, Ալեքսանդր Շիրվանզադեն, Հովհաննես Թումանյանը, Կոստան Զարյանը, Կոմիտասը, Թորոս Թորամանյանը և ուրիշներ:

² Կարեն Դավաթյան, Արշակ Չոպանյան, Երկեր, Երևան, «Սովետական գրող», 1988, էջ 4:

կագործություն, երաժշտություն, թատրոն, ճարտարապետություն: Այդ հանդեսում լույս են տեսել Թ.Թորամանյանի արժեքավոր ուսումնասիրությունները հայ հին ճարտարապետության, Գ.Հովսեփյանի հողվածները հայ մանրանկարչության, իր և այլ մասնագետների տասնյակ հողվածները Կոմիտասի, Ա.Շահմուրադյանի, Ալ. Սպենդիարյանի, Էդգար Շահինի և այլ նկարիչների, դերասան-դերասանուհիների, կոմպոզիտորների մասին»³:

Մեր զեկուցման նպատակն է թերթել «Անահիտի» երաժշտական էջերը XX դարի առաջին տասնամյակում:

«Անահիտը» և Տիգրան Չոլխաճյանը: Ինչպես հայտնի է, ֆրանսիական երաժշտական քննադատ Ադոլֆո Թալասոն Փարիզում La Revue Théâtrale-ի 1904 թվականի հատուկ համարում տպագրեց իր «Թուրքական ժամանակակից թատրոնը» հողվածը, որտեղ անդրադարձել էր Տիգրան Չոլխաճյանի ստեղծագործությանը⁴:

«Անահիտի» 1905 թվականի առաջին՝ հունվարյան համարում զետեղվում է Ադոլֆո Թալասոյի հողվածի հայերեն թարգմանությունը⁵, որտեղ հեղինակը նկատում է. «Օսմանեան երաժիշտներէն ինքը միակն էր, որ արեւելեան երաժշտութեան տուաւ այնպիսի ձեւ մը որ զայն եւրոպական խմբանուագութեան պատշաճելի դարձուց, եւ իր գաղափարներուն ինքնատիպութեամբը, իր երաժշտական ոճին թարմութեամբը, իր նուագահիւսքին գունագեղութեամբը՝ ուր կարծես Արեւելքի արեւուն ճառագայթը կը փայլի, իր արուեստը հասկանալի դարձուց օտար հասարակութեան եւ իրաւունք ունեցաւ ընդունելու այն հզօր համակրութիւնները որ ամէն կողմէ իրեն կ'ուղղուէին: Harmonieի եւ contre-pointի մէջ իր հմտութիւնը անուր հիմք մը կուտայ իր երաժշտական շարադրութեանց եւ հրապոյրը որով իր ամենափոքր ֆրագներն անգամ տոգորուած են՝ ատով ւաւելի զօրաւոր կ'ըլլայ»⁶:

Հեղինակն առանձին ենթաբաժնում՝ «Չուխաճեանի ազդեցութիւնը թրքական թատերաբեմին վրայ», ընդգծում է, թէ ինչ մեծ ու վճռական ազդեցություն է թողել հայ կոմպոզիտորը օսմանյան երաժշտական և նույնիսկ դրամատիկ թատրոնի վրա: «Կարելի է ըսել,- գրում է Թալասոն,- թէ բովանդակ

³ **Ստեփանյան Գ.**, Արշակ Չոպանյան (ծննդյան 100-ամյակի առթիվ), էջ 133:

⁴ Տե՛ս **Thalasso Adolfo**, Le théâtre Turc... La Revue Théâtrale, 1904, Paris, Numéro spécial, Seria No 16, S. 380-381.

⁵ **Ասոլֆ Թալասո**, Թրքական ժամանակակից թատրոնը. Երրորդ շրջան, «Անահիտ», N 1, հունվար, 1905, էջ 19-24:

⁶ Նույն տեղում, էջ 20:

ժամանակակից թրքական թատրոնը հայ վարպետին նախաձեռնություն էն կը ծագի»⁷: Հեղինակը գտնում է, որ «միմիայն Չուհաճեան է որ իր արեւելեան երաժշտութիւնը գրեց երոպական նուագախումբի համար որ կը կազմուի լարաւոր, փայտեղէն, պղնձեայ գործիքներով եւ batteriով»⁸, այսինքն՝ Չու-խաճյանն արևելյան երաժշտության մեջ առաջին անգամ կիրառեց սիմֆոնիկ նվագախումբը:

«Անահիտը» և Կոմիտասը: 1901 թ. հուլիսին Կոմիտասը Փարիզում ծա-նոթանում է Արշակ Չոպանյանի հետ: Ծանոթություն, որը հետագայում վերա-ճելու էր մեծ բարեկամության և բեղմնավոր համագործակցության: Առաջին հանդիպման տպավորության տակ Չոպանյանը գրում է Կոմիտասի մասին իր անդրանիկ հոդվածը, որը «Կոմիտաս վարդապետը» վերտառությամբ տպա-գրվում է «Անահիտի»՝ 1901 թ. N 6-7-ում՝ «Դեմքեր» խորագրի ներքո⁹: Նույն համարում տպագրվում է Կոմիտասի մասին համառոտ տեղեկատվություն. «Կոմիտաս վարդապետը որ ամսու մը չափ Բարիզ մնաց, համակրութեան ցոյցերով պաշարուեցաւ քաղաքիս հայ գաղթականութիւնէն: Մեր մատուռը, խումն բազմութեամբ լեցուեցաւ այն մէկ քանի կիրակիներն ուր վարդապետը երգեց»¹⁰:

Հետագայում Չոպանյանն իր հանդեսում բազմաթիվ էջեր է հատկացրել Կոմիտասին: 1906-ին «Անահիտում» լույս տեսած «Հայկական նուագահանդես ի Փարիզ» հոդվածում ներկայացվում է դեկտեմբերի 1-ին Salle des Agricultures սրահում Փարիզի հայկական միության նախաձեռնությամբ և ջանքերով կազ-մակերպված համերգը, որը «փայլուն յաջողութիւն ունեցաւ շնորհիւ մեծանուն երաժիշտ Կոմիտաս վարդապետին թանկագին աջակցութեան: Կոմիտաս վարդապետ, որուն անունը ծանօթ է *Անահիտի* ընթերցողներուն այն յօդուա-ծով զոր այս էջերուն մէջ նուիրած ենք իր տաղանդաւոր գործունեութեան, հաճեցաւ՝ հայկական միութեան խնդրանքով՝ կազմել երեկոյթին յայտագիրը՝ իր ձայնագրած կտորներով, եւ դեկավարել խմբերգը»: Ներկայացնելով ծրագիրը՝ հոդվածագիրը շարունակում է. «Օր. Մարգարիտ Բաբայեան, Պ. Մուղունեան եւ Շահ-Մուրատեան երգեցին, զմայլելի կերպով, մեներգերը, եւ Օր. Շուշանիկ Բաբայեան՝ դաշնակի վրայ նուագեց ճարտարօրէն, *Մշո շորորը*

⁷ Նույն տեղում:

⁸ Նույն տեղում, էջ 21:

⁹ Տե՛ս **Չոպանեան Արշակ**, Կոմիտաս վարդապետը, «Անահիտ», թիւ 6-7, յունիս-յուլիս, 1901, էջ 141-144:

¹⁰ Նույն տեղում, էջ 165:

եւ Երեւանի բոլոր-պարերու եղանակներ: Կոմիտաս վարդապետ ինքն իսկ երգեց, եւ ինչպէս ինքը միայն գիտէ երգել. *Տիրամայրը* եւ *Հաիկը*: Հասարակութիւնը բուռն ծափերով ընդունեցաւ այդ բոլոր կտորները եւ անոնցմէ 5-6 հատը կրկնել տուաւ: Խմբերգերը երգեցան խմբի կողմէ որ կազմուած էր Լամուրէօի եւ Քոլոնի նուագահանդէսներուն մասնակցող երգիչներէ: Պ.Չոպանեան արտասանեց բանախօսութիւն մը հայ երաժշտութեան եւ բանաստեղծութեան մասին¹¹: Հողվածը եզրափակվում է հետևյալ պարբերությամբ. «Այս նուագահանդէսը խոր հաճոյք պատճառեց ներկայ եղող Հայերուն եւ անմոռանալի տպատրոպիւն մը թողուց Եւրոպացիներուն վրայ: Մեր յաջորդ թիւով՝ մանրամասնութիւնները»¹²:

«Անահիտի» խոստման համաձայն՝ 1907թ. հունվար-փետրվարի համարում տպագրվում է «Հայ երաժշտութեան նուագահանդէսը» ծավալուն հողվածը¹³, որն անդրադառնում է 1906թ. դեկտեմբերի 1-ին Փարիզի հայկական միության նախաձեռնությամբ և Կոմիտաս վարդապետի ղեկավարությամբ տրված հայտնի համերգին և ներկայացնում փարիզյան երաժշտական քննադատների կարծիքները թարգմանաբար: Ներկայացված է Արշակ Չոպանյանի «Հայ երաժշտութեան եւ բանաստեղծութեան մասին» վերնագրով ծավալուն բանախոսությունը¹⁴, որին հաջորդում են ֆրանսիացի երաժշտագետ ու քննադատ Լուի Լալուայի հիմնադրած ու խմբագրած “Mercure Musical”-ի դեկտեմբերի 15-ի համարում լույս տեսած հողվածի, Բրյուսելի “Guide Musical”-ի դեկտեմբերի 9-ի և “Le Courrier Musical”-ի դեկտեմբերի 15-ի անդրադարձների հայերէն թարգմանությունները¹⁵:

«Անահիտը» նույն համարում անդրադառնում է հունվարի 13-ի երեկոյան «Արվեստի դպրոցի» վարչության հրավերով հայ երաժշտության մասին Կոմիտաս վարդապետի բանախոսությանը, որին հաջորդեց «փոքրիկ նուագահանդէս մը, զուտ հայկական կտորներէ բաղկացած, եւ ուր իրենց տաղանդն անգամ մը եւս ցոյց տուին Օր. Մ. եւ Շ. Բաբայեան, Պ.Մուղունեան, եւ ինքն

¹¹ Հայկական նուագահանդէս ի Փարիզ, «Անահիտ», թիւ 10-11-12, հոկտեմբեր, նոյեմբեր, դեկտեմբեր, 1906, էջ 40:

¹² Նույն տեղում:

¹³ Հայ երաժշտութեան նուագահանդէսը, «Անահիտ», թիւ 1-2, յունուար-փետրվար, 1907, էջ 23-31:

¹⁴ Տե՛ս **Չոպանեան Արշակ**, Բանախօսութիւն հայ երաժշտութեան եւ բանաստեղծութեան մասին, «Անահիտ», թիւ 1-2, հունվար-փետրվար, 1907, էջ 24-27:

¹⁵ Հայ երաժշտութեան նուագահանդէսը, «Անահիտ», թիւ 1-2, յունուար-փետրվար, 1907, էջ 27-31:

Կոմիտաս վարդապետը, որ կարգ մը երգեր երգել է յետոյ՝ հայկական «փողի» վրայ հովուական եղանակ մը նուագելով հմայեց ունկնդիրները»¹⁶:

«Անահիտի»՝ 1907 թ. 6-7-8-9 համարներում տպագրված «Հայ արուեստը Երոպայի մէջ» հոդվածում անդրադարձ է արվում ի նպաստ Վանի սովյալների հունիսի 1-ին Ժնևի կոնսերվատորիայի սրահում Ժնևի ուսանողության կազմակերպած համերգին, որին «հրաւիրած էր Կոմիտաս վարդապետը, որպէս զի կազմակերպէ երգեցիկ խումբ եւ ղեկավարէ նուագահանդէսը, հրաւիրած էր նաեւ Պ.Չոպանեանը՝ հայ երաժշտութեան եւ բանաստեղծութեան վրայ բանախօսութիւն մը արտասանելու, եւ Պ. Շահ-Մուրատեանը՝ իր հզոր ծայնին աջակցութեամբ հանդէսին փայլն աւելցնելու: Նուագահանդէսին մասնակցեցին նաեւ Պ.Շէրիտճեան, նրբաճաշակ համակրելի պարիթոն մը, տիկին Շէրիտճեան՝ շքեղ տաղանդով դաշնակահարուհի»¹⁷: Խումբը կազմվել էր հայ ուսանողներից և ուսանողուհիներից, որոնց աջակցում էին մի քանի հայուհիներ և ռուս ուսանողներ:

«Անահիտի»՝ 1907 թ. երկու համարներում շարունակաբար տպագրվում է Կոմիտասի «Հայ գեղջուկ երաժշտութիւն» աշխատության «Ժողովրդական երգերի ծաւալումը եւ ազդեցութիւնը» գլուխը¹⁸:

«Անահիտն» իր էջերում քնականաբար լուսաբանում է փարիզյան համերգային կյանքը՝ մասնակցությամբ հայ երաժիշտների:

«Տիրան Ալեքսանեանի նուագահանդէսը» հոդվածում անդրադարձ է արվում 1906 թ. փետրվարի 21-ին Փլեյելի սրահում տեղի ունեցած հայ թավջութակահարի համերգին, որի ծրագրում ընդգրկված էին չորս սոնատներ. «ունկնդիրները, որ բազմաթիւ էին, ջերմօրէն ծափահարեցին մեր երիտասարդ հայրենակիցը, որ իր տաղանդն ու հմտութիւնը մասնաւորապէս փայլեցուց Վալենթինիի հոյակապ կտորին մէջ»¹⁹: «Անահիտն» անդրադառնում է նաև

¹⁶ Կոմիտաս վարդապետի բանախօսութիւնը, «Անահիտ», թիւ 1-2, հունվար-փետրվար, 1907, էջ 32:

¹⁷ Հայ արուեստը Երոպայի մէջ, «Անահիտ», թիւ 6-7-8-9, յունիս, յուլիս, օգոստոս, սեպտեմբեր, 1907, էջ 160:

¹⁸ **Կոմիտաս վարդապետ**, Հայ գեղջուկ երաժշտութիւն, Ժողովրդական երգերի ծաւալումը եւ ազդեցութիւնը, «Անահիտ», թիւ 3-4-5, մարտ, ապրիլ, մայիս, 1907, էջ 70-73: **Կոմիտաս վարդապետ**, Հայ գեղջուկ երաժշտութիւն, Ժողովրդական երգերի ծաւալումը եւ ազդեցութիւնը, «Անահիտ», թիւ 6-7-8-9, յունիս, յուլիս, օգոստոս, սեպտեմբեր, 1907, էջ 127-130:

¹⁹ Տիրան Ալեքսանեանի նուագահանդէսը, «Անահիտ», թիւ 1-2, յունուար-փետրվար, 1906, էջ 32:

1907 թ. մայիսի 15-ին Փարիզի Բեռլինոզ սրահում թավջութակահար Տիրան Ալեքսանյանի համերգին, որն ունեցավ «փայլուն յաջողություն մը»²⁰: Գրախոսականներ են տպագրվում Ալեքսանյանի փարիզյան մյուս ելույթների մասին նա:

1907 թ. մարտ, ապրիլ, մայիս համարներում «Անահիտն» անդրադառնում է 1907 թ. ապրիլի 16-ին Փարիզի Փլեյելի սրահում տեղի ունեցած ժողովրդական երաժշտության համերգին, որի ընթացքում երգչուհի Մարգարիտ Բաբայանը երգեց հայկական, ֆրանսիական, հունական և ռուսական մոտ 20 ժողովրդական երգ, իսկ դաշնակահարուհի Շուշանիկ Բաբայան-Լալուան նվագեց այդ չորս ժողովուրդների պարեղանակները: «Լուի Լալուա հմտալից բանախօսությամբ մը բաղդատական ուսումնասիրություն մ'ըրաւ այդ չորս ազգերու ժողովրդական երաժշտութեան: Բաբայեան քոյրերը, նուագահանդէսին հասոյթը, 50 ֆր., յանձնեցին Փարիզի Հայկական Միութեան Հայ սովետներուն ուղարկելու համար»²¹:

«Անահիտն» արձագանքում է նաև հայ կատարողների հաջողություններին: Դրա վկայությունն է Արմենակ Շահմուրադյանի հաղթանակի վերաբերյալ հոդվածը, որտեղ մասնավորապես գրված էր. «Այս տարի, Պ.Շահ-Մուրատեան հասա նպատակին զոր առաջադրած էր, ստացաւ մրցմանց մէջ՝ երգեցողութեան երկրորդ մրցանակ, օփերայի առաջին մրցանակ, և արդէն Փարիզի Մեծ-Օփերայի տնօրէնութիւնը իրեն հետ պայմանաւորուած է, ի մօտոյ տեղի կ'ունենայ իր սկզբնաւորութիւնը: Այս մեծ յաջողութիւնը, որ պատիւ կը բերէ մեր հայրենակցին կուռ աշխատասիրութեան, մտաւոր ճկունութեան և արուեստագիտական փայլուն ձիրքերուն, պատուաբեր է նաև հայ ցեղին՝ իբր անոր քաղաքակրթական յատկութեանց կենդանի ու փայլուն ապացոյց մը նա»²²:

Հոդվածին նախորդեց տաղանդավոր երգչի մասին ֆրանսիական մամուլի հիացական գնահատականների հայերեն թարգմանությունների տպագրությունը²³:

²⁰ Ալեքսանյանն նուագահանդէսը, «Անահիտ», թիւ 3-4-5, մարտ, ապրիլ, մայիս, 1907, էջ 96:

²¹ Ժողովրդական երաժշտութեան նուագահանդէս մը, «Անահիտ», N 3-4-5, մարտ, ապրիլ, մայիս, 1907, էջ 96:

²² Արմենակ Շահ-Մուրատեան, «Անահիտ», թիւ 11-12, մարտ-ապրիլ, 1910, էջ 277:

²³ Արմենակ Շահ-Մուրատեան, «Անահիտ», թիւ 3-4, յունիս-յուլիս, 1909, էջ 94-95:

«Անահիտը» 1907 թ. 6-7-8-9 համարներում գուժում է երիտասարդ երգիչ Պ.Մուղունյանի մահը. «Իր թենորի քնքուշ ու փափուկ ձայնը, իր զգայուն երգեցողությունը իրեն կը խոստանային փայլուն ապագայ մը: Նուագահանդեսներուն մէջ, ինչպէս եւ փարիզեան բարձր դասակարգի սալօններու մէջ յաճախ երգած էր հայկական երգեր ու համակրութիւն ու սքանչացում հրափրած էր դէպի իր ցեղը: Խորին տխրութեամբ է որ կ'արձանագրենք այս կորուստը», - գրում է «Անահիտը»²⁴:

«Անահիտը» դառնում է ամբիոն՝ հայ երաժշտության վերաբերյալ օտարազգի գիտնականների տեսակետների ներկայացման համար: 1902 թ. սեպտեմբերի համարից սկսած՝ շարունակաբար մի քանի համարներում տպագրվում է ֆրանսիացի երիտասարդ երաժշտագետ, երաժշտական հնագրագետ և բանասեր-արևելագետ Պիեռ Օբրիի (1874-1910) «Հայ եկեղեցւոյ երաժշտական դրութիւնը» ծավալուն ուսումնասիրությունը²⁵:

Այսպիսով, «Անահիտը» XX դարի սկզբին մի կողմից՝ նպաստել է հայ երաժշտության (ինչպէս պրոֆեսիոնալ, այնպէս էլ ժողովրդական ու հոգևոր) պրոպագանդմանը, մյուս կողմից՝ ներկայացրել Փարիզում հայ երաժշտական կյանքի լիարժեք համայնապատկերը: Այսօր թերթելով «Անահիտի»՝ ավելի քան 100 տարվա արդեն խունացած էջերը՝ մենք բավական լիարժեք պատկերացում ենք ստանում այդ ժամանակաշրջանում հայ երաժիշտների փարիզյան գործունեության մասին:

Միևնույն ժամանակ «Անահիտի» որոշ էջեր իրենց հարցադրումներով այսօր էլ շատ հրատապ են ու արդիական: Խոսքս, մասնավորապես, «Պ.Եղիազարեանի ցերեկոյթը» հոդվածում գրված հետևյալ տողերի մասին է. «... իբրեւ Հայոց ազգային քայլերգը ներկայացուեցաւ «Մեր Հայրենիքը», զոր Նալբանդեան գրած է իտալական երգէ մը ներշնչուելով եւ որուն վերջը անցուցած է քանի մը տուներ ուր Իտալացոց քաջութեան քով Հայոց կիներուն անտարբերութիւնը, այրերուն թուլութիւնը կը ձաղկե, տուներ՝ որոնք եթէ ֆրանսերէնի թարգմանուէին՝ բաւական տարօրինակ պիտի թուէր քայլերգի մը համար, որուհետեւ քայլերգ մը ազգի մը քաջութիւնը, յաղթանակը, փառքը կ'երգէ, եւ ոչ թէ անոր վատասրտութիւնը: Նալբանդեան այդ ոտանաւորը

²⁴ Պ.Մուղունեանի մահը, «Անահիտ», թիւ 6-7-8-9, յունիս, յուլիս, օգոստոս, սեպտեմբեր, 1907, էջ 160:

²⁵ Տե՛ս **Օպրի Փիեռ**, Հայ եկեղեցւոյ երաժշտական դրութիւնը, «Անահիտ», թիւ 9, սեպտեմբեր, 1902, էջ 208-209: «Անահիտ», թիւ 1, յունուար, 1903, էջ 15-17: «Անահիտ», թիւ 6-7, յունիս-յուլիս, 1903, էջ 99-100:

գրած ատեն, մտքն չէր անցններ անշուշտ թէ օր մը իբրեւ Հայոց քայլերգը պիտի ներկայացուի օտարներուն. ինք զայն գրած էր Հայոց թմրութիւնն ապտակելու համար»²⁶: Իսկ արդո՞ք Նալբանդյանի կամ էլ տվյալ հոդվածագրի մտքով կանցներ, որ իր իրավացի քննադատությունից 80 տարի անց «Արև Հայրենիքը» պիտի հռչակվեր Հայաստանի Հանրապետության օրհներգ...

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի ասպիրանտը, թերթելով «Անահիտ» հանդեսի երաժշտական էջերը, եզրակացրեց, որ XX դարի սկզբին «Անահիտը» մի կողմից՝ նպաստել է հայ երաժշտության (ինչպես պրոֆեսիոնալ, այնպես էլ ժողովրդական ու հոգևոր) պրոպագանդմանը, մյուս կողմից՝ ներկայացրել Փարիզում հայ երաժշտական կյանքի լիարժեք համայնապատկերը:

Բանալի բաներ – «Անահիտ» հանդես, Արշակ Չոպանյան, Կոմիտաս, հայ գեղջուկ երաժշտություն, Փարիզի հայկական միություն, Արմենակ Շահ-Մուրադյան:

Давид МЕЛКОНЯН

ВОПРОСЫ МУЗЫКИ В ЕЖЕМЕСЯЧНИКЕ АРШАКА ЧОПАНИЯНА «АНАИТ»

Будучи аспирантом Ереванской государственной консерватории имени Комитаса и перелистывая музыкальные страницы журнала «Анаит», автор данной статьи пришел к выводу, что в начале 20-го века «Анаит», с одной стороны, способствовал пропаганде армянской музыки (как профессиональной, так и народной и духовной), а с другой - представлял читателю общую панораму армянской музыкальной жизни в Париже.

Ключевые слова – Аршак Чопанян, журнал "Анаит", Комитас, Арменак Шахмурадян, армянская крестьянская музыка, Армянское объединение Парижа.

²⁶ Պ. Եղիազարեանի ցերեկոյթը, «Անահիտ», թիւ 12, դեկտեմբեր, 1901, էջ 292:

David MELKONYAN

ISSUES OF MUSIC IN ARSHAK CHOPANYAN'S «ANAHit» MONTHLY

A graduate student of Yerevan State Conservatory after Komitas David Melkonyan looking through the musical pages of “Anahit” monthly came to the conclusion that it was contributing to the expansion of Armenian professional, spiritual, and folk music, and on the other hand was presenting the full view of Armenian musical life in Paris.

Key words – Arshak Chopanyan, "Anahit" magazine, Komitas, Armenak Shahmuradyan, Armenian peasant music, Armenian Union of Paris.

Դավիթ ՆԱՀԱՏԱԿՅԱՆ
Ճարտարապետության թեկնածու
Ճարտարապետության և շինարարության
Հայաստանի ազգային համալսարան

**ՔԱՐ-ԱՂՅՈՒՆ ՀԱՄԱԴՐՈՒԹՅԱՄԲ ՈՐՄՆԱՇԱՐԸ IX-XIII ԴԴ. ՀԱՅԿԱԿԱՆ
ՊԱՇՏԱՄՈՒՆՔԱՅԻՆ ՃԱՐՏԱՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ**

Հայկական պաշտամունքային ճարտարապետությունը հայտնի է հիմնականում իր քարե շարվածքներով, սակայն քրիստոնեական ժամանակներից քարի հետ մեկտեղ օգտագործվել է նաև փայտը, սակայն որպես որմնաշարի հիմնական շինանյութ կիրառվել է քարը¹:

Շետազոտությունները ցույց են տալիս, որ հանդիպում են նաև այլ տիպի շարվածքներ, ինչպես քարի և աղյուսի համադրությամբ շարվածքներն են: Այսպիսի շարվածքով պաշտամունքային կառույցներ հայկական պաշտամունքային ճարտարապետության մեջ ի հայտ են գալիս սկսած IX-XI դդ. պատմական Տայք և Գուգարք նահանգներում: Կիրառվել է Չորդվանքում, Խախու վանքի Սուրբ Մարիամ եկեղեցում, Խանձթայում: Ինչպես նաև Դոլիսխանա եկեղեցու հետագա դարերի վերականգնման ընթացքում, պատմական Գուգարքի և ներկայիս Հայաստանի Հանրապետության տարածքում՝ XII-XIII դդ. թվագրվող Կիրանց և Սրվել վանական համալիրների գլխավոր եկեղեցիներում:

Դեռևս հունա-հռոմեական՝ անտիկ ճարտարապետությունից հայտնի են քարի և աղյուսի համատեղ կիրառություններով որմնաշարեր: Մասնավորապես, ըստ Պալլադիոյի, պատի պատասխանատու հատվածները՝ անկյուններն իրականացվում էին աղյուսով, իսկ պատի մնացած հատվածները լրացվում էին կոպտատաշ քարերով: Այսինքն՝ աղյուսով կերտվում էր յուրահատուկ շրջանակ, ինչը լրացվում էր քարերով, սակայն պատին անհրաժեշտ ամրություն և շաղկապվածություն տալու նպատակով աղյուսով իրականացվում էին նաև հորիզոնական գոտիները, որոնք կապում էին պատի հակադարձ կողմերը (աղ. 1)²:

¹ **Асратян М.** Армянская архитектура раннего христианства, М., 2000. стр. 8-9.

² **Baila A., Binda L.,** Manuale delle murature storiche, vol. 1. Tipografia Del Genio Civile, Roma, 2011, p. 30.

Նմանատիպ որմեր տեսնում ենք նաև Սկամոցցիի, Վիտտոնեի և Ռոնդելեի մոտ, սակայն, ի տարբերություն Պալլադիոյի, գծագրում նշած քարե կամ աղյուսե շրջանակը բացակայում է, և ստացվում են աղյուսե և կոպտատաշ կամ կանոնավոր քարերով հաջորդական իրականացված շարքեր (աղ. 2)³:

Հետաքրքիր կերպով են կառուցված Խորագույն Հայքի (Տայքի) Չորդվանք վանական համալիրի գլխավոր տաճարի որմերը: Պատերն արտաքինից պատված են սրբատաշ խոշոր տուֆ քարերից, իսկ ներքին հատվածը շարված է ավելի փոքր և կիսամշակ քարերով և աղյուսներով, չնայած ներքին կոնստրուկտիվ հատվածները (որմնամույթեր, թաղակիր կամարներ, կրոնշտեյններ և այլն) հիմնականում կերտված են սրբատաշ խոշոր քարերից: Հյուսիսային պատի արևելյան հատվածում հիմքի մոտ ներքևից իրականացված է քարե կանոնավոր շարվածք, որը պտտվում է ողջ տաճարի պարագծով, որից հետո 5 շարք աղյուս է շարված՝ ներառյալ որմնամույթերը և հարավարևելյան մուտքը, որին հաջորդում է 0.4-0.5 մ բարձրությամբ քարե շարվածքը, որից հետո 7 շարք աղյուս և այդպես շարունակ (աղ. 3Ա):

Հատկանշական է, որ աղյուսե կամ քարե գոտիները եկեղեցու ամբողջ պարագծով չեն պտտվում, այլ ընթացքում փոփոխվում են: Եկեղեցու ներքին հատվածը կառուցված է խառը՝ քար-աղյուս շարով, չնայած դրան նկատվում են շարի դինամիկա և բարձր որակ: Խորանի պատերը նույնպես իրականացված են քար-աղյուս համատեղ շարով, սակայն մինչև զմբեթարդի մակարդակը, որից հետո շարն իրականացված է ավելի փոքր կիսամշակ քարերով:

Չորդվանքի գլխավոր տաճարը թվագրվում է IX դարով, սակայն առկա է վարկած, որ ավելի վաղ է կառուցված: Այն X դ. Դավիթ Կյուրապաղատի կողմից վերակառուցվել է⁴, և առկա արձանագրությունն իրականացված է աղյուսի վրա, իսկ գլխավոր խորանի վրա պահպանված որմնանկարները, որոնք փակում են քար-աղյուսով համադրությամբ իրականացված խորանի պատը, նույնպես թվագրվում են X-XI դդ.⁵: Այսպիսով Չորդվանքի գլխավոր տաճարի ներքին քար-աղյուս որմնաշարերը կարելի է թվագրել IX-X դդ.:

Քար-աղյուս համադրությամբ իրականացված որմնաշարի ավելի կատարյալ օրինակ ենք տեսնում Չորդվանքի տաճարի հարավարևմտյան կող-

³ Նույն տեղում, էջ 33, 37, 40:

⁴ **Մարության Տ.**, Հայ ճարտարապետության հուշարձաններ, Խորագույն Հայք, Երևան, «Սովետական գրող» հրատ., 1978, էջ 155-157:

⁵ **Закарая П.** Зодчество Тао-Кларджетии, Тбилиси, Изд-во Тбилисского университета, 1990, стр. 127-133.

մում առանձին կանգնած երկհարկ եկեղեցի-դամբարանում: Հատկանշական է, որ այս կառույցի որմնաշարը նման է վերը նշված հունա-հռոմեական շարին: Կառույցի պատասխանատու մասերը՝ անկյունները, մուտքի բացվածքներն իրականացված են քարերով, այսինքն՝ վերցված են քարե շրջանակի մեջ: Երկուական շարք միայն քարով նաև հորիզոնական գոտիներ են իրականացված, որպեսզի անհրաժեշտ շաղկապվածություն և ամրություն ապահովեն կառույցին: Հետաքրքիր է, որ քար-աղյուս համադրությամբ են իրականացված նաև խորանի պատերը և գմբեթարդը (աղ. 3.Բ):

Այս կառույցի վրա հստակ երևում են այս տիպի շարվածքի նաև բացասական կողմերը: Նախ և առաջ պատերը համասեռ չեն ստացվում, ինչպես հայկական ավանդական միայն քարե միդիս շարվածքներում, բացի դրանից, քարի և աղյուսի տարբեր խտությունների պատճառով եզրային հատվածներում հաճախ աղյուսը, չդիմանալով քարի կոշտությանը, կոտրվում է և մթնլորտային տեղումներից ավելի խոցելի է դարձնում ողջ պատը: Հավանաբար այլ պատճառներ ևս եղել են, որի պատճառով հայ վարպետներն այս որմնաշարը քիչ են օգտագործել և հարազատ են մնացել իրենց վաղուց հայտնի՝ դասական որմնաշարի տեսակին:

Ի տարբերություն Չորդվանքի՝ Խախու վանքի Սուրբ Մարիամ և Խանձթա վանքի եկեղեցիներում հիմնական պատի կառուցվածքում աղյուս չի կիրառվել: Սբ Մարիամ եկեղեցու ճակատների հիմնական պատուհանների և թմբուկի պատուհանների կամարունքներում կիրառվել է քար-աղյուս հաջորդաբար ճառագայթաձև շար, որը լոկ գեղագիտական լուծում է⁶: Խանձթավանքի գլխավոր եկեղեցու X դ. կառուցված գմբեթակիր 4 որմնամույթ-կրոնշտեյնների վրա առկա են մեկական աղյուսներ, որոնք կառուցված են գմբեթային համակարգի հետ համատեղ:

Դոլխսխանա եկեղեցու հետագա դարերի վերականգնումները կատարվել են աղյուսով: Հարավային խաչաթևի ճակտոնի վերին հատվածների անկյունային կողմերը վերակառուցվել են սրբատաշ քարով, իսկ մնացած մասը լրացվել է աղյուսով:

Քար-աղյուս համադրությամբ ավելի կատարյալ եկեղեցական կառույցներ են պատմական Գուգարք նահանգի՝ XII-XIII դդ. թվագրվող Կիրանց և

⁶ Наатакян Д., О примерах в декоративном оформлении окон в храмах X века в Тайке и Гугарке // Известия Союза строителей Армении, Ереван, 2013, т. 3-4 (187-188), стр. 73-78.

Սրվելո վանական համալիրների գլխավոր եկեղեցիները: Այս կառույցների հիմնական տարբերությունը պատմական Տայք նահանգի վերը նշված կառույցներից այն է, որ հիմնական շինանյութը, որով կերտված են որմերը, աղյուս է, իսկ քարը՝ լրացնողը:

Կիրանց վանքի գլխավոր եկեղեցին, ինչպես նաև հետագա կցակառույցները ողջ պարագծով կառուցված են բազալտե սրբատաշ գետնախարսխի վրա՝ իրականացված ավանդական միդիս շարվածքով, որի վրա վեր են խոյանում աղյուսե պատերը: Քիվերը, մուտքը և այլ կոնստրուկտիվ հանգույցներ իրականացված են սրբատաշ բազալտից (աղ. 4Ա): Վերասլաց գմբեթի վերին քիվը նույնպես քարով է իրականացված, իսկ վեղարի վրա պահպանված մի քանի քարե ծածկասալերը հուշում են, որ վեղարի ծածկն իրականացված է եղել բազալտե ծածկասալերով:

Եկեղեցու ներքին հատվածում կիսամշակ, ավելի փոքր քարերը գոտի-գոտի, բայց ավելի քառոտիկ կերպով շարված են աղյուսի հետ միասին: Հատկանշական է, որ քար-աղյուս համադրությամբ են կատարված նաև թաղերը, գմբեթարդը և գմբեթի ներքին շարերը: Ի տարբերություն Չորդվանքի եռանավ բազիլիկ տաճարի ներքին քար-աղյուսե որմնաշարի, որտեղ քարե շարվածքները կանոնավոր շարքերով են իրականացված, և քարերը թեպետ մեծ չեն, սակայն հիմնականում մշակված և կանոնավոր ձևերի են բերված, իսկ Կիրանց եկեղեցում անկանոն կերպով գլաքարերը կարծես հարմարեցված լինեն աղյուսե շարին: Քարերը գոտի չեն կազմում և անկանոն են կիրառված, իսկ քարերի անկանոն ձևերը ստիպել են վարպետներին աղյուսների կտորտանքներով և որոշ աղյուսների հորիզոնական դիրքի շեղումներով շտկել վերին գոտին (աղ. 4Բ):

Կիրանց վանքի գլխավոր եկեղեցում աղյուսե պատերն ամուր և գեղագիտորեն բարձր մակարդակով են իրականացված, այսինքն՝ աղյուսե որմեր կառուցել են բանիմաց վարպետները: Մյուս կողմից՝ սրբատաշ քարե քիվերը, քարե շքամուտքը և բավականին ամուր քարե գետնախարսխի կառուցումը, որը կատարվել է ավանդական միդիս շարվածքով, վկայում են նաև, որ վարպետները քաջատեղյակ են եղել նաև տեղական հայկական ավանդական քարե շարվածքին:

Սրվելոի վանական համալիրի գլխավոր եկեղեցում, ի տարբերություն նախորդ կառույցի, որոշակիորեն նվազեցված է քարի կիրառությունը: Սակայն գմբեթի վերին և ստորին գոտիները սրբատաշ քարից են, և ինչպես Կիրանց վանքի գլխավոր եկեղեցում է, ներքին շարն իրականացված է կիսամշակ

քարերի և աղյուսի համադրությամբ (աղ. 5Բ): Կառույցի որմնաշարն առաջին հայացքից հիշեցնում է նմանություն Կիրանց վանական համալիրի գլխավոր եկեղեցու հետ: Գտնվում է նույն Գուգարք նահանգում և նույնպես թվագրվում է XII-XIII դդ.:

Արտաքինից կառույցի հիմնական որմերը կառուցված են աղյուսից, սակայն ստորին հատվածներում, հատկապես հարավային ճակատում երկու շարքով անկանոն տեղադրված են գրեթե չմշակված տարաչափ քարեր, այսինքն՝ այնպես, ինչպես իրականացված են Կիրանց վանքի գլխավոր եկեղեցու պատերի ներքին հատվածները: Արտաքինից սրբատաշ քարով են իրականացված թմբուկի վերևի վերջին շարքի շարվածքը և դրան անմիջապես հաջորդող քիվը (աղ. 5Ա):

Արվեղի եկեղեցում հիմնականում քարեր կիրառվել են ստորին շարերն իրականացնելիս, իսկ վերին շարերը հիմնականում աղյուս են: Միայն աղյուսով են իրականացված նաև կոնստրուկտիվ տարրերը, ինչպես օրինակ՝ որմնակամարները, թաղերը, առագաստները, գմբեթի ներքին շարը և այլն:

Այսպիսով, հայկական պաշտամունքային կառույցների ճարտարապետությունում առաջին անգամ քար-աղյուս համադրությամբ որմնաշարի օրինակներ տեսնում ենք պատմական Տայքի և Գուգարքի IX-X դդ. եկեղեցական կառույցներում:

Ինչպես ցույց են տալիս Պալլադիոյի, Սկանոցցիի, Ռոնդելեի, Վիտտոնեի և այլոց հետազոտությունները, քար-աղյուս համադրությամբ որմնաշարը հայտնի է եղել դեռևս հունա-հռոմեական՝ անտիկ ճարտարապետության մեջ:

Վերը նշված կառույցներին ընդհանրացնում է նաև այն փաստը, որ բոլորն էլ հայ-քաղվեդոնական պաշտամունքային կառույցներ են եղել, և ամենայն հավանականությամբ մշակութային փոխհարստացման արդյունք է վերը նշված պատի շարվածքը, քանի որ բյուզանդական ճարտարապետության մեջ վաղուց կիրառվել է նմանատիպ շար: Սակայն եկեղեցական կառույցների հատակագծային, ծավալատարածական, դեկորատիվ-հարդարանքային հիմնական լուծումները⁷ և պատերի շարվածքի տիպը հայկական ավանդական ճարտարապետությունից է (Միդիս):

⁷ **Նահատական Դ.**, Հայաստանի և Վրաստանի IX-XI դդ. պաշտամունքային ճարտարապետությունը (ավանդույթ և մշակութային փոխանցություններ), սեղմագիր, Երևան, 2014, էջ 19-20:

Կիրանց և Սրվելդ վանական համալիրների գլխավոր եկեղեցիներում առկա խառը քար-աղյուս համատեղ կիրառությունը հատկապես կառույցների ստորին, արտաքին և ներքին հատվածներում անկանոն տարաչափ քարերի կիրառությունն ամրության տեսանկյունից վատթարացնում է պատի վիճակը, և պետք է որ բավականին անհարմարություններ պատճառած լիներ նաև պատշար վարպետներին: Դժվար թե վարպետները մտածեին աղյուս տնտեսելու կամ պատը խոնավակայուն դարձնելու մասին, քանի որ տարասեռ նյութերում խոնավությունը, տարբեր կերպ դրսևորվելով, ավելի բացասական ազդեցություն է թողնում: Հետագա դարերում այս մեթոդով կառուցված պաշտամունքային կառույցներ այլևս չեն հանդիպում. կառուցվել են կամ միայն քարից, կամ էլ աղյուսից:

Այս մեթոդը զարգացած միջնադարի հայ վարպետների պրպտուն մտքի և կատարողական բարձր վարպետության ապացույցն է, իսկ հայկական պաշտամունքային ճարտարապետության մեջ քար-աղյուս համադրությամբ որմնաշարի հետագա դարերի չկիրառելն ամենայն հավանականությամբ բացատրվում է այս մեթոդի որոշակի թերություններով:

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Հետազոտությունները ցույց են տալիս, որ հայկական պաշտամունքային ճարտարապետության մեջ բացի դասական քարե շարվածքներից, սկսած IX-XI դդ., պատմական Տայք և Գուգարք նահանգներում հանդիպում են նաև քարի ու աղյուսի համադրությամբ որմնաշարեր:

Հայկական պաշտամունքային ճարտարապետության մեջ աղյուսը քարի հետ համատեղ կիրառվել է Չորդվանքում, Խախու վանքի Սուրբ Մարիամ եկեղեցում, Խանձթայում: Ինչպես նաև Դոլիսխանա եկեղեցու հետագա դարերի վերականգնման ընթացքում, պատմական Գուգարքի և ներկայիս Հայաստանի Հանրապետության տարածքում՝ XII-XIII դդ. թվագրվող Կիրանց և Սրվելդ վանական համալիրների գլխավոր եկեղեցիներում:

Հետազոտությունները պարզաբանում են նաև, որ այս շարվածքով կառույցների համար չի կիրառվել նոր որմնաշարի ձև, այլ որոշակի զարգացումներով կիրառվել է հայկական դասական միդիս շարվածքը: Այս մեթոդը զարգացած միջնադարի հայ վարպետների պրպտուն մտքի և կատարողական բարձր որակների վկայությունն են:

Բանալի բաներ – Քար-աղյուս որմնաշար, միդիս շարվածք, սրբատաշ և կոպրափաշ քարեր, քարե կամ աղյուս հորիզոնական գլոփի, պարզաքար վարպետներ:

Давид НААТАКЯН

КАМЕННО-КИРПИЧНАЯ КЛАДКА СТЕН В АРМЯНСКОМ КУЛЬТОВОМ ЗОДЧЕСТВЕ IX-XIII ВВ.

Как показывают исследования, в армянском культовом зодчестве кроме классических каменных кладок в исторических провинциях Тайк и Гугарк начиная с IX-XI вв. встречается и каменно-кирпичная кладка стен.

Каменно-кирпичная совместная кладка в армянском культовом зодчестве применялась в Чордванке, в церкви св. Мариам в монастыре Хаху, в Хандзте. А также в процессе реставрации последующих веков церкви Долисхана, в главных церквях Киранц и Срвех, которые находятся в исторической провинции Гугарк, и нынешней территории Республики Армении и датированные XII-XIII вв.

Исследования дают разъяснение, что для таких способов кладки стен не принимался другой тип кладки, а с некоторыми развитиями применялась армянская классическая кладка Мидис. Этот метод демонстрирует отличные профессиональные качества армянских средневековых мастеров и их находчивый ум.

Ключевые слова – каменно-кирпичная кладка стен, кладка мидис, чисто тесаный или грубо тесаный камень, каменный или кирпичный горизонтальный пояс, мастера кладки.

David NAHATAKYAN

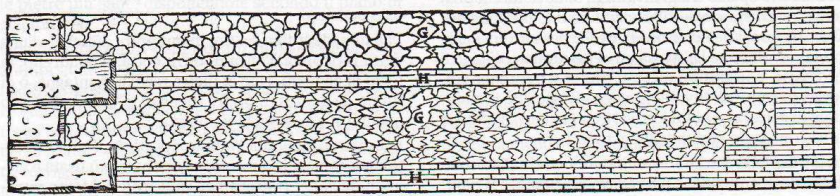
THE STONE-BRICK COMBINATION OF MASONRY IN ARMENIAN RELIGIOUS ARCHITECTURE OF IX-XIII CENTURIES.

The researches show that in Armenian religious architecture except from the classical masonry, we meet the stone-brick combination of masonry in the historical provinces of Tayq and Gugarq started from from the IX-XI centuries.

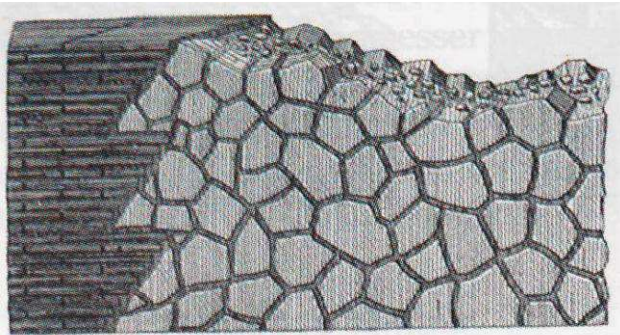
In Armenian religious architecture the combination of brick and stone was used in Chord monastery, church St. Mariam of Khakhu monastery and in Khandzta. This combination was also used during the following centuries' restoration of Doliskhana church, in the area of the historical Gougark and in the present territory of the Republic of Armenia: the main churches of monastic complexes of Kirants and Srvegh which date back to XII-XIII centuries.

The studies also clarify that for this type of structures was not used a new form of masonry, was used Armenian classical "midis" with some developments. This method shows the inventive mind and high performance qualities of Armenian masters of the High Middle Ages.

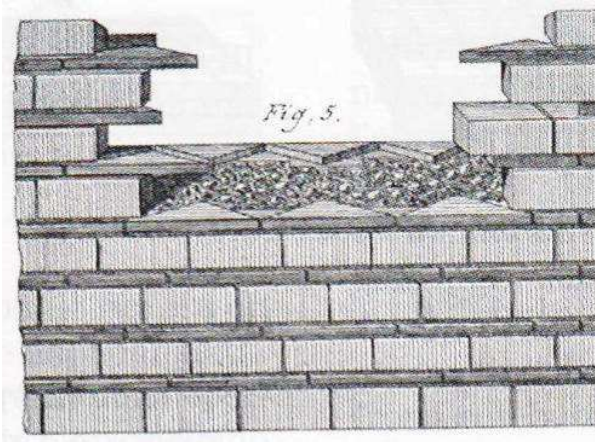
Key words - stone-brick masonry walls, masonry midis purely hewn or rough-hewn stones, brick or stone horizontal belt, clutch master.



Աղ.1. Հունա-հռոմեական քար-աղյուսե շարվածքի օրինակ՝ ըստ Պալլադիոյի
(Bailla A., Binda L., Manuale delle murature storiche, vol. 1. Tipografia Del Genio Civile,
Roma 2011, P. 30):



Ա.



Բ.

Աղ.2 Ա, Բ. Անտիկ ժամանակաշրջանի քար-աղյուսե շարվածքների օրինակներ՝ ըստ Ռոնդելլի (Baila A., Binda L., Manuale delle murature storiche, vol. 1. Tipografia Del Genio Civile, Roma 2011, P. 40):



Ա.



Բ.

Աղ. 3 Ա. Չորրվանքի գլխավոր եկեղեցու հարավային ներքին պատի շարվածքը:
Բ. հարավարևելյան երկհարկ եկեղեցու խորանի և գմբեթարդի շարը:



Ա.



Բ.

Աղ.4 Ա. Դրվագ Կիրանց վանքի գլխավոր եկեղեցու ճակտոնից:
Բ. Նույն եկեղեցու ինտերիերից դրվագ:



Ա.



Բ.

Աղ. 5 Ա. Դրվագ Սրվեղի վանքի հարավային ճակատից:
Բ. Նույն եկեղեցու թմբուկի վերին քարե քիվի մանրամաս:

Սոֆյա ՂԱԶԱՐՅԱՆ
Երևանի Կոմիտասի անվան
պետական կոնսերվատորիա

ԿՈՄԻՏԱՍԻ՝ ՄԱՆՈՒԿՆԵՐԻ ՀԱՄԱՐ ԳՐԱԾ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ՔԻՉ ՀԱՅՏՆԻ ԷԶԵՐԻՑ

Կոմիտասի դաշնամուրային ժառանգությանը նվիրված Երկերի ժողովածուի VI հատորում հայտնի «Պարերի» հեղինակային բազմազան տարբերակների, «Մշո Շորորի» երկու խմբագրումների և այլ երկերի հետ մեկտեղ հրատարակվեցին կոմպոզիտորի «Յոթ երգ» գրեթե անհայտ ցիկլը և երկեր՝ հասցեագրված երեխաներին: Դրանցից մի քանիսը՝ «Յոթ երգ» ցիկլը, «Փոքրիկ պոլիֆոնիկ սյուիտը», ինչպես նաև «Տողիկ» անունով մանրանվագը, կդիտարկվեն այս զեկուցման մեջ¹:

Կոմիտասը բազմիցս արտահայտել է իր հստակ համոզմունքը, որ երեխային վաղ տարիքից պետք է կրթել ազգային երաժշտական նյութի վրա: Եվ հենց այս դիրքորոշումն էլ արտացոլվել է կոմպոզիտորի՝ երեխաների համար գրած դաշնամուրային երաժշտության մեջ, որը ստեղծվել է Կոստանդնուպոլսում, որտեղ նա դասավանդում էր հայ ընտանիքների երեխաներին (1910-1914): Արդյունքում ազգային երաժշտական գրականության մեջ ի հայտ եկան երկացանկային պիեսներ, որոնք հիմնված էին ազգային ֆոլկլորային նյութի վրա և հատուկ նախատեսված էին մանուկների նախնական դաշնամուրային ուսուցման համար: Այս մոտեցումը փոքր-ինչ ավելի ուշ (արդեն 1926-1939 թթ.) փայլուն ստեղծագործական մարմնավորում ստացավ XX դարի դասականներից մեկի՝ Բելա Բարտոկի մանկական դաշնամուրային երաժշտության մեջ:

Ուշագրավ է Կոմիտասի գործունեության և հունգարացի հայտնի կոմպոզիտորի և բանահավաքի գործունեության մեկ այլ շփման եզր, որը մեր կարծիքով սկզբունքային բնույթ է կրում: Դա վերաբերում է այն սկզբունքային մոտեցմանը, որը կոմպոզիտորները դրսևորում էին մանկական կատարողական երկացանկում դաշնամուրային ֆակտուրայի նկարագրի հանդեպ: Եր-

¹ Կոմիտասի մանկական դաշնամուրային ցիկլը «12 պիես ժողովրդական թեմաներով» (1910-1914) արժանի է առանձին մանրամասն ուսումնասիրության:

կու կոմպոզիտորներն էլ մեծ մասամբ նախապատվություն են տալիս ժողովրդական մեղեդիների ֆակտուրայի պոլիֆոնիկ հարստացմանը, այն դեպքում, երբ նույն այդ ժամանակաշրջանի երաժշտական պրակտիկայում ֆոլկլորային մեղեդիները հիմնականում «հենվում էին» դասական (համաեվրոպական) հարմոնիկ հենքի վրա:

Ինչպես հայտնի է, հայ երաժշտությունն իր բնույթով մոնոդիկ է և դարերի ընթացքում զարգացել է «ոչ թե բազմաձայնության աստիճանաբար ներդրման, այլ մեղեդու լադատոնայնական, մետրադիթամական, կոմպոզիցիոն կառույցի բարդացման, հարստացման ուղիով»: Եվ այս առնչությամբ ուզում ենք հիշեցնել Կոմիտասի հետևյալ յուրօրինակ խոստովանությունը. «միայն հիմա եմ սկսել ներդաշնակել հայկական դարձվածքների ոճին համապատասխան...»: Իր առջև դրված խնդրի համոզիչ լուծումները որոնելու համար պահանջվեցին տարիներ (բավական է դիտարկել Կոմիտասի «Պարերից» յուրաքանչյուրի բազմաթիվ տարբերակները): Ստեղծագործական արդյունքն ակնհայտ է. Կոմիտասի պոլիֆոնիկ ոճը, ինչպես նշել է իր ուսումնասիրության մեջ Ա. Շահվերդյանը. «բազմաթիվ սերունդների պատմականորեն կուտակված փորձի սինթեզի և ընդհանրացման արդյունք էր...»: Համաձայն Ի. Զոլոտովայի կարծիքի՝ Կոմիտասի դաշնամուրային ստեղծագործությունների բազմաձայնությունը «հետևանք է երկու կամ ավելի «գործիքների նվագամասերի» միահյուսման, որոնք չեն կորցրել իրենց ինտոնացիոն և լադային յուրօրինակությունը»²:

Մինչդեռ իր դաշնամուրային երկերում (ոչ միայն «Պարերում», այլև մանկական գործերում) Կոմիտասը զգալի առաջընթաց ունեցավ: «Զգտելով առավելագույն բացահայտել դաշնամուրային ֆակտուրայի յուրաքանչյուր զծի հնչողության մաքրությունն ու յուրօրինակությունը՝ նա դրանք հաճախ տեղադրում է տարբեր ռեգիստրային հատվածներում: Նման դեպքերում երաժշտական տարածականության մեջ ազատ տեղաբաշխված կոմիտասյան ֆակտուրան երանգավորվում է գույների ու նրբերանգների հարուստ ներկայանակով՝ հիշեցնելով ազգային գործիքային անսամբլների «ծավալային» հնչողությունը», - նշում է Ի. Զոլոտովան:

² **Золотова И.** Пути развития пианизма в Армении (вторая половина XX века). Исследование. Ереван, 2010, с. 41 (Կոմիտասի ֆակտուրայի այդ առանձնահատկությանն ուշադրություն են դարձրել Ք. Քուչնարյանը, Ա. Շահվերդյանը, Գ. Գյոդակյանը, Գ. Զեբոտարյանը, Շ. Ափոյանը, Մ. Ռուֆսյանը և այլք):

Երկերի ժողովածուի VI հատորում առաջին անգամ հրատարակված «Յոթ երգ» դաշնամուրային շարքը Կոմիտասը գրել է անգլիական Ուայթ կղզում, որտեղ նա մեկնել էր կարճատև հանգստի (1911): Շարքում տեղ գտած բոլոր պիեսները հայկական ժողովրդական երգերի հեղինակային մշակումներ են, որոնք մտահղացված են որպես միասնական հորինվածք: Դրա հետ մեկտեղ նրա առանձին համարները կարող են կատարվել որպես ինքնուրույն մանրանվագներ կամ խմբավորվել տևողությամբ տարբեր «մինիցիկների մեջ» (նման գործառույթ այժմ կիրառում են կոմպոզիտորի մյուս շարքերի մեկնաբանություններում՝ «Պարեր», «12 պիես ժողովրդական թեմաներով»):

Հատկանշական է, որ շարքի բոլոր համարները պոլիֆոնիկ շարադրանք ունեն: Ֆակտուրան, որը պահպանվում է պիեսի ողջ ընթացքում, խիստ եռաձայն է (N 1, 2, 3, 5): Իսկ N 4 եռաձայն պիեսում յուրաքանչյուր ֆրագի ավարտին հայտնվում է կարճատև քառաձայնություն (արձագանքի հնարքով): Կոնտրաստային քառաձայն պոլիֆոնիայի միակ նմուշը N 6 պիեսն է, որի ձայները տարանջատված են հնչյունային տարածականության մեջ՝ ընդգրկելով գրեթե ամբողջ ստեղնաշարը (սկսած կոնտրոկտավայի լյա-ից մինչև 3-րդ օկտավայի ֆա): Շարքի եզրափակիչ համարը խիստ պահպանված երկձայնության վառ օրինակ է: Հնարավոր չէ անտեսել, որ հաճախ կոմպոզիտորի վերաբերմունքը դաշնամուրային ֆակտուրայի բազմաձայնեցման խնդրին հիմնվում է ժողովրդական անսամբլային կատարողականության ավանդույթների վրա: Ցածի՝ բասի ձայնի գիծը ամենից հաճախ հեղինակը նմանեցնում է հայկական պահված դամին³ (օկտավայով կրկնապատկված հնչյունների հնչողությունը պետք է պահպանվի 6 և նույնիսկ 31 քառորդ տևողության ընթացքում, N 1, 2, 3, 5, 6):

«Յոթ երգ» շարքում ներկայացված կատարողական խնդիրների բարդությունների մակարդակը, մյուս մանկական ստեղծագործությունների համեմատ, մի փոքր ավելի բարձր է: Նկատի ունենք ոչ միայն զուտ բազմաձայնության հետ կապված խնդիրները, այլև այն խնդիրները, որոնք վերաբերում են կոմպոզիտորի կողմից ոտնակի օգտագործման նշումներին: Կոմպոզիտորի ցուցումների համաձայն՝ կատարողը 3-4 տակտերի ընթացքում պետք է պահի այն, սակայն ոչ մի դեպքում պիտի թույլ չտա, որպեսզի «կեղտոտվի» հնչյունա-

³ Հայկական գործիքային երաժշտության մեջ դուդուկահարներից մեկի նվագամասը, որպես կանոն, անընդհատ հնչող որոշակի բարձրության տոն (դամ) է, որն ապահովում է լադի գլխավոր աստիճանների յուրահատուկ օստինատային հնչողությունը:

յին ոլորտը, կամ գումարվեն տարաբնույթ ծայների հնչողությունները:

Կոմիտասի մեկ այլ, քիչ հայտնի և հազվադեպ կատարվող մանկական ստեղծագործությունը «Փոքրիկ պոլիֆոնիկ սյուիտ» է: Այն բաղկացած է երեք փոքրիկ երկձայն կանոններից, որոնց հեղինակը որոշակի անվանում չի տվել: Այս պիեսներն առաջին անգամ հրատարակման պատրաստելիս Ռոբերտ Աթայանը միավորել է դրանք ընդհանուր ծրագրային վերնագրով: Ակնհայտ է, որ Կոմիտասն այդ կանոնները գրել է զուտ մանկավարժական նպատակով՝ փոքրիկ դաշնակահարին ծանոթացնելու տվյալ պոլիֆոնիկ գրելաձևին: Հատկանշական է, որ այս սյուիտի թեմատիկայի մեջ կոմպոզիտորն ընդհանրապես չի օգտագործել ֆոլկլորային նյութ, մի փաստ, որն այնքան էլ բնորոշ չէ Կոմիտասի ստեղծագործությանը:

Բոլոր պիեսների ֆակտուրան շատ պարզ է, և ծայների շարժման տրամաբանությունը ենթարկվում է «կոմպլեմենտար» ռիթմիկայի սկզբունքներին: Ինչ վերաբերում է այս փոքրիկ ցիկլի հարմոնիկ լեզվին (նկատի ունենք առաջին հերթին նրա լադատոնայնական երանգավորումը), ապա այստեղ ուշադրության է արժանի հեղինակի յուրօրինակ մտածողությունը, որը հնչունային ոլորտին առանձնահատուկ թարմություն և ազգային հնչերանգ է հաղորդում: Չնայած այն բանին, որ բոլոր պիեսներն ավարտվում են G-dur տոնայնության հենակետային հնչյունների վրա (առաջին պիեսում դա օկտավային կրկնապատկումով տոնիկան է, երկրորդում նրան կցվել է կվինտային տոնը, իսկ երրորդում՝ տերցիայինը), յուրաքանչյուր պիես զարգացման ընթացքում ձեռք է բերում տարբեր լադային երանգավորումներ:

Ինչ վերաբերում է ֆակտուրային, ապա «Փոքրիկ պոլիֆոնիկ սյուիտի» բոլոր պիեսներում պահպանված է խիստ գծային երկձայնությունը: Այս իմաստով սյուիտի առաջին և երրորդ համարները զարմանալիորեն հարազատ են Բ.Բարտոկի «Միկրոկոսմոսի» պիեսներից մեկին, որը, ինչպես հայտնի է, գրվել է 1929-1939 թթ. (N 51 երկրորդ տետրից)⁴: Ինչպես նշել ենք, պոլիֆոնիան այս երկու հեղինակների դաշնամուրային ստեղծագործության մեջ որոշիչ դերակատարություն ունի. Բարտոկն, անշուշտ, հետևում է ինվենցիոն պոլիֆոնիայի մոդելներին, - նկատում է Լ. Գակելը, - սակայն, ի տարբերություն մյուս նեոդասական հեղինակների, նա համապարփակ մեկնաբանություն է

⁴ Bela Bartok. Mikrokosmos. II (NN 37-66). Neue, revidierte Ausgabe. Boosey&Hawkes. 1987, S. 24 (153 պիեսներից կազմված «Միկրոկոսմոսը» բաղկացած է 6 տետրերից: Հրատարակիչները դրան ուշագրավ վերնագիր են տվել՝ «Դաշնամուրի դարոց» հիմնված ժամանակակից նյութի վրա»:

տալիս մանուակ գրելաձևի միջոցներին և կիրառում դրանք ամենատարբեր հանձնարարությունների կատարման նպատակով: Այս խնդրի հետ կապված ընդգծենք, որ Կոմիտասն իր սյուլիտի երրորդ համարում, որն առաջին հայացքից զուտ ինստրուկտիվ վարժության տպավորություն է գործում, կիրառել է (արդեն XX դարի սկզբին) կատարողական նշագրում. «Հեռուեն, խորհրդավոր, հին հուշեր արթնացնող»:

Երկրորդ պիեսի ֆակտուրային շարադրանքը ծայրի մասերի համեմատ զգալի բարդացված է: Դա կարելի է բացատրել կանոնի թեմայի կամակոր ռիթմական պատկերով: Այն սկսվում է տակտի թույլ մասից և հյուսված է ռիթմական բավականին բարդ պատկերներից (տրիոլների, կարճ և երկար պունկտիոնների, շեշտերի, սինկոպաների հաջորդականություններ): Բնականաբար, երբ թեման անցկացվում է մյուս ծայնում, ֆակտուրայի ուղղահայաց շարադրանքում առաջանում են անսպասելի համարձակ ռիթմական համադրություններ: Այս իմաստով փորձենք չհամաձայնել Ռոբերտ Աթայանի այն դիրքորոշման հետ, համաձայն որի այս պիեսը նախատեսված է կատարել մեկ ձեռքով: Բացի նրանից, որ նման մոտեցումը հիմնավորված չէ հեղինակային գրառման առանձնահատկություններով, քանի որ Կոմիտասը նյութը շարադրել է երկու տողով: Մինչդեռ Աթայանի առաջարկած տարբերակը կտրուկ բարդացնում է, մեր կարծիքով առանց որևէ հիմնավորման, երեխայի առջև դրված կատարողական խնդիրները:

Կոմիտասի մեզ հասած մանկական դաշնամուրային երկերից վերջինը «Տողիկ» վերնագրված պիեսն է (1915): Չնայած ծայրաստիճան լակոնիզմին (ընդամենը 8 տակտ)՝ ռե մաժորում գրված այս մանրանվագ-պիեսն առանձնահատուկ ուշադրության է արժանի: Առաջին հերթին հարկ է նշել, որ այն բառացիորեն հագեցած է ազգային երանգավորմամբ՝ վերստեղծելով հայ աշուղների ազատ իմպրովիզացիաների մթնոլորտը: Դրան է նպաստում տարբեր ֆորշլագների առատ կիրառումը, ընդ որում երկու ձեռքերի պարտիաներում հավասարապես: Հատկանշական է, որ մի շարք դեպքերում ֆորշլագները զարդարանքի դեր են կատարում, մինչդեռ մյուս դեպքերում մեղեդային պատկերի անբաժանելի մասն են:

Ինչպես հայտնի է, Կոմիտասի համար ֆորշլագը միշտ ամենանախընտրելի զարդարանքների շարքում է դասվել: Սակայն այս դեպքում ֆորշլագները, որոնք հյուսված են վերևի ծայնի մեղեդուն, թեմատիկ նյութի ծավալման տրամաբանության անբաժանելի մասն են կազմում: Եվ իսկապես, եթե այդ մեկվմները կատարվեն թեթևացրած շտրիխով (հիշեցնելով թափանցիկ ժան-

յակածն զարդանախշեր), ապա թեմայի կերպարային-հուզական նկարագիրը զգալի աղճատման կենթարկվի: Պետք է ենթադրել, որ հաշվի առնելով կոմիտայան ֆորշլագների տարբեր գործառույթների փաստը՝ Ռոբերտ Աթայանը իր հրատարակությունում առաջարկում է ֆորշլագների գրառման երկու տարբեր մեթոդ: «Տողիկում» հանդիպող բոլոր ֆորշլագ-զարդարանքները գրառված են մանր տառատեսակով (այսինքն՝ սովորական ֆորշլագների պես), մինչդեռ այն ֆորշլագները, որոնք գլխավոր թեմատիկ կառույցի անբաժանելի մասն են կազմում, խմբագիրը գրառել է սովորական տառատեսակով (32-ական տևողություններով) անմիջականորեն նոտային տեքստի մեջ:

Անվիճելի է, որ այս պիեսի գլխավոր կատարողական խնդիրը կապված է քմահաճ, ռիթմիկ «անակնկալներով» լի մեղեդիական գծի ամբողջական ընդգրկման ունակության հետ: Պատանի դաշնակահարի համար զգալի դժվարություն կարող են հանդիսանալ նաև բազմաձայնության ձայնարտաբերման՝ արտիկուլյացիայի տարրերը, երբ թափանցիկ ֆակտուրայի ուղղահայաց հյուսվածքում համադրվում են տարբեր արտիկուլյացիոն շտրիխներ: Եվ անշուշտ, մանկահասակ դաշնակահարի համար բավականաչափ բարդ այդ խնդիրների լուծումը չպետք է խոչընդոտի բնական, ազատության և իմպրովիզացիոն մթնոլորտի վերստեղծելը, ինչն այս անսովոր պիեսի կարևորագույն առանձնահատկությունն է:

Այսպիսով, ներկայացված վերլուծությունը պատկերացում է տալիս բավականին լայն և բազմազան այն խնդիրների մասին, որոնք ի հայտ են գալիս Կոմիտասի դաշնամուրային ստեղծագործությունների կատարումը ստանձնած երիտասարդ դաշնակահարի առջև: Դա վերաբերում է թե՛ բնորոշ կերպարային ոլորտի ստեղծմանը, թե՛ հարուստ տեմբրային հնչերանգների տիրապետմանը, որոնք հիշեցնում են ժողովրդական գործիքների ինքնատիպ հնչողություն, թե՛ լադային շեղումների հանդեպ նուրբ արձագանքմանը: Ավելացնելով այդ ամենին բազմաձայն ֆակտուրայի, բազմաբնույթ արտիկուլյացիոն (արտաբերական) շտրիխների և ոտնակի կիրառման տարբեր հնարքների կատարողական խնդիրները՝ ակնհայտ է դառնում, որ այս ստեղծագործությունները մասնագիտական դաշնամուրի դասարանի ուսուցիչների համար լուրջ խթան կարող են դառնալ իրենց դժվարին աշխատանքում:

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Կոմիտասի դաշնամուրային ժառանգությանը նվիրված երկերի ժողովածուի VI հատորում հայտնի «Պարերի» հեղինակային բազմազան տարբերակների, «Մշո Շորորի» երկու խմբագրումների և այլ երկերի հետ մեկտեղ հրատարակվեցին կոմպոզիտորի «Յոթ երգ» գրեթե անհայտ ցիկլը և երկեր՝ հասցեագրված երեխաներին: Դրանցից մի քանիսը՝ «Յոթ երգ» ցիկլը, «Փոքրիկ պոլիֆոնիկ սյուիտը», ինչպես նաև «Տոդիկ» անունով մանրանվագը կդիտարկվեն այս զեկուցման մեջ⁵: Ներկայացված վերլուծությունը պատկերացում է տալիս բավականին լայն և բազմազան այն խնդիրների մասին, որոնք ի հայտ են գալիս Կոմիտասի դաշնամուրային ստեղծագործությունների կատարումը ստանձնած երիտասարդ դաշնակահարի առջև:

Բանալի բաներ – Կոմիտաս, դաշնամուրային ստեղծագործություններ, անհայտ, քիչ հայտնի, դաշնամուրային ժառանգություն, մանրանվագներ, ցիկլեր, կատարողական առանձնահատկություններ, մանուկներ:

София КАЗАРЯН

МАЛОИЗВЕСТНЫЕ СТРАНИЦЫ ДЕТСКОЙ МУЗЫКИ КОМИТАСА

В VI томе Собрания сочинений Комитаса, посвященном фортепианному наследию композитора, наряду с разными авторскими версиями знаменитых “Танцев”, двумя редакциями “Мшо Шорор”, “Песней без слов” и др., вышли в свет практически неизвестный фортепианный цикл композитора «Семь песен» и фортепианные произведения, адресованные детям. Некоторые из этих сочинений – фортепианные циклы «Семь песен» и «Маленькая полифоническая сюита», а также пьеса-миниатюра под названием «Строчка» – и были рассмотрены в данной работе⁶. Проведенный анализ дает представление о том (весьма широком и разнообразном) круге исполнительских задач, которые предстоит решать юному пианисту, обратившемуся к фортепианным произведениям Комитаса.

⁵ Կոմիտասի մանկական դաշնամուրային ցիկլը «12 պիես ժողովրդական թեմաներով» (1910-1914) արժանի է առանձին մանրամասն ուսումնասիրության:

⁶ Детский фортепианный цикл Комитаса «12 пьес на народные темы» (1910-1914) заслуживает отдельного детального рассмотрения.

Ключевые слова – Комитас, малоизвестные, детская музыка, фортепианная музыка, фортепианные циклы, фортепианные произведения, адресованные детям, исполнительские задачи.

Sofya KHAZARYAN

LITTLE-KNOWN PAGES OF CHILDREN'S MUSIC OF KOMITAS

In the sixth volume of Komitas' collection, devoted to composer's heritage, along with different author versions of famous «Dances», two editions «Msho Shoror» and «Song without words» and others, were published composer's practically unknown piano cycle «Seven songs» and piano works, addressed to children. Some of these compositions - piano cycles «Seven songs» and «Little Polyphonic Suite», and piece-miniature called «Line» are discussed in the current work⁷. The analysis gives us understanding about very wide and diverse area of performance tasks, which should be solved by young pianist, who addressed to Komitas' piano compositions.

Key words – Komitas, little-known pages, children's music, practically unknown piano cycle, performance tasks, piano cycles, piece-miniature.

⁷ Children's piano cycle by Komitas «12 pieces on folk themes» deserves a separate and detailed consideration.

ԽԱՂԱՏՈՒՐ ԻՍԿԱՆԴԱՐՅԱՆԻ ԽՄԲԱՔԱՆԴԱԿՆԵՐԸ

ՀՀ վաստակավոր նկարիչ, քանդակագործ Խաչատուր Իսկանդարյանը հասարակության ուշադրությունն իր վրա գրավեց 1950-ական թվականներին, երբ հանրապետական ու համամիութենական ցուցահանդեսներում երևացին նրա՝ ծավալով ոչ մեծ, բազմաֆիգուր քանդակները¹: Դրանք հիմնականում սուր բնութագրումներով, ուշագրավ ու կենդանի գործողություններ և իրավիճակներ ներկայացնող խմբաքանդակներ են, որոնց շնորհիվ քանդակագործը ցանկանում էր արձանագրել, դրոշմել ժամանակը՝ նրան տալով նյութեղեն իրական արտահայտություն («Ցուցահանդեսի քննարկում», «Հեծանվորդները», «Մկների ժողով», «Անձրև», «Մանկապարտեզի երեխաները», «Բանակային նկարիչը», «Տափօղակը դարպասում», «Երեք երաժիշտները», «Բամբասողներ», «Թռչակառունները», «Պապիկին հաղթեցինք», «Խոտհունձ», «Նրանք չվերադարձան», «Հեղափոխության օրերին» ևն): Իր խմբաքանդակներում նա օգտագործել է պլաստիկական հմուտ ու նուրբ մշակումներ: Խմբաքանդակներն իրենց բովանդակությամբ հասանելի են դիտողին, աչքի են ընկնում զգացմունքայնությամբ, շարժունների բնականությամբ, կոմպոզիցիոն տարածական ազատ դասավորությամբ: Այդպիսի տպավորություն է թողնում քանդակագործի «Ցուցահանդեսի քննարկում» (1980, բրոնզ) աշխատանքը²: Այս խմբաքանդակը հավանաբար ստեղծվել է քանդակագործի մեջ գեղեցիկ հիշողություններ արթնացնող մի պատմության շնորհիվ: Զրույցներից մեկում նա խանդավառությամբ պատմում էր, թե ինչպես մի օր իրենց՝ պատանի արվեստագետներին, այցելության եկան մշակույթի նշանավոր գործիչները՝ Արա Սարգսյանի գլխավորությամբ, որպեսզի տեսնեն «Սասունցի

¹ Տե՛ս **Այվազյան Մ.**, Խաչատուր Իսկանդարյան, Կատալոգ, Երևան, 1967, էջ 5:

² Հայտնի է, որ «Ցուցահանդեսի քննարկում» խմբաքանդակը և «Գեղանկարիչ Գաբրիել Գյուրջյան»-ի արձանիկը՝ որպես փոքր ծավալի լավագույն ստեղծագործություններ, տպագրվել են 1982թ. Մոսկվայում հրատարակված «Скульптура малых форм» ալբոմում ու գնվել ԽՍՀՄ մշակույթի նախարարության գեղարվեստական ֆոնդի կողմից: Այս մասին հանգամանորեն տե՛ս **Փիլոսյան Ս.**, Խաչատուր Իսկանդարյան, Կատալոգ, Երևան, 2010, էջ 9:

Դավիթ» էպոսի 1000-ամյակի առթիվ նրանց հանձնարարված էսքիզների ձևավորումները: Այդ ժամանակ (1937) Խաչատուր Իսկանդարյանը սովորում էր պիոներական պալատի քանդակագործական խմբակում, որի ղեկավարն էր Սամվել Մանասյանը³: Քանդակագործ Արա Սարգսյանը և այլ մշակույթի նշանավոր գործիչներ բավական երկար նայում են տղաների գործերը, հետո Արա Սարգսյանն ասում է. «Այս խումբը կապահովի սովետական կերպարվեստում քանդակագործության վերածնունդը» (պիոներական պալատի խմբակի «փոքրիկ» քանդակագործներն էին Ղուկաս Չուբարյանը, Արշամ Շահինյանը, Ռաֆայել Եկմայանը, Սիլվա Մնացականյանը, Հովհաննես Հովհաննիսյանը, Ժենյա Հարությունյանը, Հայկազ Մուրադյանը, ինքը՝ Խաչատուր Իսկանդարյանը, իր ընկեր երեմ Վարդանյանը...): Մի անգամ էլ պիոներական պալատում նրանց ցուցահանդեսը դիտելու է գնում Հովսեփ Օրբելին և կրկնում է այդ միտքը. «Սովետական քանդակագործության վերածնունդն այստեղից է սկսվում»:

Աշխատանքում ներկայացված են ժամանակի ականավոր արվեստագետները՝ Մարտիրոս Սարյանը, Հակոբ Կոջոյանը, Գաբրիել Գյուրջյանը, Սուրեն Ստեփանյանը: Նրանք՝ որպես Հայաստանի նկարիչների միության գեղարվեստական խորհրդի անդամներ, հավաքվել են՝ քննարկելու ներկայացված գեղանկարչական աշխատանքը: Սյուզաննա Փիլոսյանը գրում է, որ նրանց կարծիքները տարբերվել են և առիթ տվել լուրջ վիճաբանության⁴, բայց մի՞թե խմբաքանդակում առկա է վիճաբանություն կամ թեժ քննարկում: Ճիշտ է, աշխատանքի վերնագիրը կարծես ինքնին թելադրում է վերոնշյալը, սակայն աշխատանքը դիտելիս տեսնում ենք, որ արվեստագետները լուռ լսում են Սուրեն Ստեփանյանի մեկնաբանությունը: Կոմպոզիցիան այնպես է դասավորված, որ երեք ֆիգուրները կարծես մի խմբում լինեն, իսկ մյուս երկու կերպարները գտնվում են քիչ հեռվում՝ նկարակալի վրա դրված շրջանակի մոտ: Այս դասավորության մեջ թեև կա զատվածություն, բայց քանդակը դիտելիս դա չես զգում: Գաղտնիքն այն է, որ քանդակագործը բոլոր գործող անձանց կերտել է մի գաղափարի շուրջ: Բոլորն ունեն դեմքի անհատական արտահայտություններ: Սարգսյանը, որը կանգնած է Սարյանի և Գյուրջյանի

³ Սամվել Մանասյանը (1907- 1979) ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ է: Ստեղծագործել է հիմնականում մոնումենտալ քանդակագործության բնագավառում: Նա Սարդարապատի հերոսամարտին նվիրված հուշահամալիրի հեղինակներից է:

⁴ Փիլոսյան Ա., Խաչատուր Իսկանդարյան, էջ 9:

հետևում, մտքով թվում է օտարված, հեռուներում դեզերող... Բրոնզե ֆիգուրն ունի հաստատուն կառուցվածք: Իսկանդարյանին հաջողվել է կոմպոզիցիոն զուսպ ձևերի օգնությամբ ցույց տալ բնորդի խառնվածքը և ինքնուրույնությունը: Սարյանի դեմքի խիստ արտահայտությամբ քանդակագործը ներկայացրել է մեծ նկարչի ստեղծագործական լարված միտքը: Գյուրջյանի կերպարում Իսկանդարյանը կարողացել է չափազանց ցայտուն արտահայտել պատկառելի բնորդի խոհուն կերպարը, ով հետաքրքրված լսում է Սուրեն Ստեփանյանին: Քիչ հեռվում պատկերված Կոջոյանի կեցվածքը կարծես իր դիմաց կանգնած Արա Սարգսյանի կեցվածքի կրկնությունը լինի՝ սևեռուն հայացք, խոժոռ հոնքեր, հետևում խաչված ձեռքեր: Բավականին անկաշկանդ շարժունակ է լուծված Սուրեն Ստեփանյանի կերպարը: Կարծում ենք՝ այդ ամենն այն բանի արդյունքն է, որ Իսկանդարյանը փայլուն գիտեր Սուրեն Ստեփանյան մարդուն և արվեստագետին:

Ստեփանյանն Իսկանդարյանի ուսուցիչն էր, և քանդակագործն իր օրվա մեծ մասն անցկացնում էր ուսուցչի արվեստանոցում: Իսկանդարյանը ներկայացրել է մի անհատի, ով վստահ է իր կարծիքի ճշմարտացիության մեջ: Խմբաքանդակում հետաքրքրություն է առաջացնում հատկապես նկարի շրջանակը: Ինչպես գիտենք, նկարն առանց շրջանակի կարծես անկատար լինի, զուրկ ամբողջականությունից. իսկ ի՞նչ է նշանակում միայն շրջանակի պատկերումը խմբաքանդակում, ինչո՞վ բացատրել դա... Չէ՞ որ փաստերը համադրելով պարզ է դառնում, որ Ստեփանյանը խոսում է նկարի մասին: Բայց որտե՞ղ է նկարը, ի՞նչ է փորձել քանդակագործը միայն շրջանակի պատկերմամբ հաղորդել դիտողին: Ստեղծագործությունն անհաղորդ է դասական հորինվածքի համար գործածվող հատուկ շրջափակ հավաքվածությունը, սեղմ ու պարփակ լուծմանը: Այն ստեղծված է կոմպոզիցիոն տարածական ազատ տեղադրությամբ, դիտակետերի հարստությամբ, գեղարվեստական կերպարների՝ վերաբերող հատուկ սուր ու հնարամիտ նկարագրերով: Աշխատելով իր հիշողությամբ՝ նա զարմանալիորեն ճշգրիտ է գտել այն հորինվածքային կառուցվածքը, որը պայմանավորված է բնորդների խառնվածքով:

Սքանչելի տպավորություն է թողնում ուրախությամբ համակված մանուկներին պատկերող խմբաքանդակը: Պատմելով իր կերտած մանուկների մասին՝ նա ասում է. «Երևանի կենտրոնում էր գտնվում «Աջօ» մանկապարտեզը: «Աջօ»-ն հապավում է. արև, ջուր, օդ է նշանակում: Քաղաքի հրապարակն այդ տարիներին մանկական էր: Հետագայում, երբ Ալեքսանդր Թա-

մանյանի նախագծով կառուցվեց Լենինի հրապարակը, «Աջօ» մանկապարտեզը տեղափոխվեց քաղաքի Կոնդ. թաղամաս, որը նույնպես քաղաքի լավագույն և սիրված վայրն էր: «Աջօ»-ի արտաքին ձևավորման մեջ մեծ կարասներ կային, մուտքը ծաղկանկար էր, և իր ամբողջության մեջ մանկապարտեզը և՛ ազգային, և՛ հեքիաթային նկարագիր ուներ: Բայց ինձ այն օրերին ավելի գրավիչ էին երեխաներն իրենք՝ իրենց անմիջականությամբ և անբռնազբոս շարժումնով, որով բնութագրվում էր յուրաքանչյուրի անհատականությունը: 1962 թ. ես հիշողությամբ քանդակեցի նրանց, որպես անցյալի մի գեղեցիկ դրվագ»⁵: Քանդակախմբում պատկերված երեխաներին մանկապարտեզից դուրս են բերել զբոսանքի: Բնական չափերով (100x20x200, գիպս) քանդակված ժիր փոքրիկներն անկանոն շարքով են քայլում, ու ամեն մեկի դեմքի ու դիրքի մեջ քանդակագործը բնավորության յուրահատուկ գծեր է նշմարել: Առաջին շարքում գտնվող երեխաներն առաջնորդներին բնորոշ որոշակի հատկանիշներով են պատկերված. նրանք վճռական են, խստապահանջ, կարգապահ: Քայլում են առաջնորդ երեխաները համաչափ, ձեռք ձեռքի տված՝ հետաքրքրությամբ «ուսումնասիրելով» անցորդներին: Նրանց հետևում պատկերված է հասակով ավելի փոքր երեխա, որը թեև ինքնամոփ է, բայց կարծես փորձում է լսել հետևում կանգնած ընկերների ֆանտաստիկ պատմությունը: Նա լարել է իր ուշադրությունը, իսկ ոտքերը շարունակում են քայլել: Նրանք և՛ հուզական են, և՛ զավեշտալի: Այստեղ էլ Իսկանդարյանը, ինչպես «Ցուցահանդեսի քննարկում» աշխատանքում, դուրս է եկել կլոր քանդակի դասական կանոնների պահանջից՝ կոմպոզիցիան տարածելով ազատ: Այդ նորաձևությունը պահանջել է համապատասխան երփնագրային ծեփվածք, որը մոտ է իմպրեսիոնիստ քանդակագործների կիրառած ծեփվածքին: Քանդակագործներից շատերն են գործել այս եղանակով, որն օգնել է Իսկանդարյանին կենցաղային կոմպոզիցիաների մեջ պահպանել տպավորության թարմությունն ու կենսալի հումորը⁶: Այս աշխատանքում մտահղացման, նյութի և չափի միջև կա կատարյալ միասնություն: Խմբաքանդակը հիացնում է ինքնատիպ գաղափարով, անմիջականությամբ, կերպարների սրությամբ, ներքին հումորով, երեխաների հոգեբանության ճիշտ պատկերմամբ:

⁵ **Իսկանդարյան Խ.**, Պատգամ, Երևան, 2014, էջ 14:

⁶ Տե՛ս **Ղազարյան Մ.**, Նկարիչների Արվեստանոցում, «Սովետական Հայաստան», Երևան, 1959, № 2, էջ 6:

Հանդիսականի վրա հետաքրքիր տպավորություն է թողնում նաև «Անծրև» (1976, բրոնզ) խմբաքանդակը: Նախքան աշխատանքի վերլուծությանն անցնելը հարկ է նշել, որ թեև սերը համաշխարհային մշակույթի և արվեստի հիմնարար թեմաներից մեկն է համարվում, սակայն երկար ժամանակ սովետահայ քանդակագործության մեջ տեղ չի գտել սիրային մոտիվը: Մինչդեռ սիրո հետ բազմազան զգացումներ կան կապված, և այդ թեմայի միջոցով կարելի է հոգեբանական նուրբ խնդիրներ լուծել՝ ընտրելով բազմատեսակ սյուժեներ: Խաչատուր Իսկանդարյանն ընտրել է անծրևի մոտիվը՝ գաղափարը քանդակի մեջ մարմնավորելու համար: Քանդակված են երկու պատանիներ, որոնց միջև կա ազնիվ զգացմունք, և անծրևը գեղեցիկ առիթ է, որ նրանք ավելի մտերմանան, զգան հոգևոր ջերմություն: Անծրևը երջանկության ակնթարթ է նրանց համար, և դժվար թե նրանք ցանկանան, որ անծրևը կտրվի՝ տանելով այդ երջանիկ ակնթարթները: Երանելի ակնթարթներին է նպաստում նաև անծրևանոցի առկայությունը, ինչի շնորհիվ պատանիները նստած են շատ մոտ՝ գրկախառնված: Այստեղ անծրևանոցը մեծ չէ, ըստ երևույթին քանդակագործը միտումնավոր է այդպես պատկերել, որպեսզի ընդգծի պատանիների սրտակից լինելը: Քանդակն այնքան կենդանի և խոսուն է, որ թվում է՝ զգում ես նրանց զգայուն խառնվածքն ու հուզական խոր ներաշխարհը: Ֆիզուրները պարզ են. կա ջերմ ինտիմություն, լիրիկականություն և անձնուրաց նվիրվածություն միմյանց նկատմամբ: Աշխատանքը հիացնում է ինքնատիպ մտահղացմամբ, կատարման վարպետությամբ և ձևի ու բովանդակության փոխկապակցվածությամբ: Հաղթանակի հասնելու համար անզիջում պայքարի լարվածությունն է հաղորդված «Հեծանվորդներ»-ի խմբաքանդակում (քանդակն անվանում են նաև «Վերջին կիլոմետրերը»): 1979-ին այս բրոնզաձույլ աշխատանքով Իսկանդարյանը մասնակցել է «Օլիմպիադա-80» մարզական ստեղծագործությունների համամիութենական մուկոլյան ցուցահանդեսին: Եզրագիծը հաղթահարելու ձգտումը զգացվում է յուրաքանչյուր հեծանվորդի շարժման և դեմքի լարվածության մեջ: Իրապատական եղանակներով բնութագրված և պլաստիկորեն լավ մշակված այս կերպարներն աչքի են ընկնում շարժուձևերի ու դիմախաղի բնականությամբ: Ուշադիր զննելով աշխատանքը՝ նկատում ենք, որ հեծանիվների անվադողերն ավելի շատ են, քան հեծանիվների քանակն է թելադրում: Կուրորեն չհետևելով ռեալիզմին՝ քանդակագործը միևնույն ժամանակ կարողացել է գտնել գեղարվեստական ընդհանրացման և պայմանաձևի այն աստիճանը, երբ նույնիսկ համամասնությունների խաթարումը մեզ դժգոհելու կամ առարկելու առիթ չի

տալիս, այլ միանգամայն տեղին է թվում: Անվադողերի չափից շատ լինելը Իսկանդարյանին հարկավոր էր՝ հաստատելու համար դինամիկությունն առհասարակ, որը ներառում է իրար արագորեն հաջորդող պատկերների, ապրումների, հույզերի աշխույժ հերթագայություն: Քանդակագործի այս մտահղացման մեջ նկատում ենք ինչպես առանձին ֆուտուրիստ արվեստագետների (Նատալյա Գոնչարովա՝ «Հեծանվորդ», 1913, Ումբերտո Բոչչոնի՝ «Անընդհատության եզակի ձևերը տարածության մեջ», 1913, Ջակոմո Բալլա՝ «Վազող շան շարժումը», 1912, «Մոտոցիկլետի արագությունը», 1913 ևն) գործունեության հետ կապված, այնպես էլ ժամանակի արվեստի զարգացման ընթացքով պայմանավորված օբյեկտիվ միտումներ: Այստեղ հարկ է նշել ֆուտուրիստների մանիֆեստում տեղ գտած այն գաղափարը, որը պատմում է շարժման մասին: Ըստ նրանց՝ շարժումը պետք է արտահայտել ստեղծագործության միջոցով, ինչը չի լինի համաշխարհային դինամիկության մի ակնթարթ, այլ կլինի հենց դինամիկ զգացողություն⁷: Վերոնշյալ միտքը տեսնում ենք «Հեծանվորդներ» խմբաքանդակում: Պատկերված երեք կերպարներից առաջինը թեև անցել է իր մրցակիցներից, սակայն հոգին չի խաղաղվել, և գլխի մի փոքր թեքվածքը դեպի իր մրցակիցները ցույց է տալիս կերպարի զգոնությունը: Նրան նախորդող երկրորդ մրցակիցը քանդակված է գրեթե ունակների վրա կանգնած: Ֆիզուրը փորձում է ուշադրություն չդարձնել իրենից առաջ անցած կերպարին՝ ուժերը կենտրոնացնելով իր կարողությունների վրա: Նա ունի առաջ ուղղված հայացք, ինչը շեշտում է կերպարի նպատակասլացությունը: Երրորդ մրցակիցը կարծես առաջ անցած մրցակցի ստվերը լինի: Նա աչալուրջ առաջին ֆիզուրի հետևից է գնում՝ ձգտելով հասնել և առաջ անցնել մրցակցից: Հեծանվորդների կերպարներում նկատվում է զգացմունքների զուսպ, բայց կենդանի դրսևորում: Այս աշխատանքով քանդակագործը ցանկանում էր մի կողմից՝ ցույց տալ շարժումը, դինամիկությունը, իսկ մյուս կողմից՝ խտացնել և երևութապես արտահայտել հեծանվորդների՝ նպատակին հասնելու ձգտումը:

Եզիպտական արվեստին բնորոշ ռիթմիկայով է քանդակված «Մկների ժողով» ստեղծագործությունը: Այն իր ձևով նման է բարձրաքանդակի: Այստեղ գաղափարը՝ պատկերավոր կոնցեպտը, փաստորեն հանդիսացել է քանդակի ձևը կյանքի կոչողն ու նրան կենսունակություն տվողը: Իսկ ձևի իրագործումը սոսկ բոլորաքանդակ զանգվածը չէ: Այն, որ մտքի պլաստիկական մարմ-

⁷ Ст'ю Первый манифест футуризма. Москва, 1909, с. 160.

նացումը կարող է գոյություն ունենալ միայն իր ներքին ուժի շնորհիվ, բայց ոչ ֆիզիկական բովանդակության, նշանակում է, որ նրա ձևերի ընտրության դաշտն ազատ է և անսահմանափակ՝ գտնելու բազմաթիվ ձևեր, որոնցից և օգտվել է Իսկանդարյանը: Քանդակի կենտրոնում՝ վերևի մասում, չարաբաստիկ զանգն է: Դիպուկ է ներկայացված ամենուրեք ժողովի եկած մկների անկարող վիճակը՝ գետնին հարմարված դիրքերով, իսկ քանդակի ձախ կողմում կատունները ուշիուշով հետևում են մկներին: Հեղինակը գտնում է, որ ինչպիսի ժողով էլ որ լինի, որքան էլ գաղտնի լինի, միևնույնն է, թշնամին կիմանա⁸: Աշխատանքում բացահայտվում են քանդակագործի նուրբ հումորը, հավատը գեղեցիկ հեքիաթի նկատմամբ: Խմբաքանդակն ունի պատմողական ասպեկտ, ինչը չի նշանակում, որ Իսկանդարյանը ներկայացրել է ժանրային քանդակագործության մեջ հաճախ կիրառվող միայն կերպարի նկարագրական մակերեսային լուծումը: Ֆիգուրները կարծես հեքիաթից պատահաբար անջատված, քանդակագործի երևակայությամբ ստեղծված մտացածին իրադարձության պատկերում լինեն:

Խաչատուր Իսկանդարյանի խմբաքանդակները, ինչպես տեսանք, պլաստիկական յուրատեսակ պատումներ են, որոնցում պատկերված մարդկանց բնորոշ դիրքերը, արտահայտիչ դիմագծերն ու խոսուն, էքսպրեսիվ շարժումները լի են կենդանի բնականությամբ: Աշխատանքները կենսաթրթոռ են, պատկերվող միջավայրի բներանգով, հարուստ են տրամադրությամբ, մեղմ հումորով, երբեմն՝ երգիծանքով: Խմբաքանդակներում առկա է նաև արվեստագետի՝ մարդկային խառնվածքները կենդանի շնչով պատկերելու, կյանքից քաղված դրվագներին ինչ-որ թատերականություն հաղորդելու կարողությունը: Այստեղ Իսկանդարյանը ներկայանում է թե՛ իբրև հոգեբան, որ ունակ է փոխանցելու երկխոսությունը պլաստիկայի միջոցով, և թե՛ իբրև ժամանակի ոգին զգացող քանդակագործ:

ԱՄՓՈՓՈՒՏ

Տվյալ հոդվածը ներկայացնում է Խաչատուր Իսկանդարյանի խմբաքանդակները: Պլաստիկական տարբեր եղանակներով կատարված այդ գործերը կերտված են կոմպոզիցիոն տարածական ազատ դասավորությամբ, աչքի են ընկնում զգացմունքայնությամբ և բովանդակության խորությամբ: Այս աշխատանքներից ուշագրավ են «Յուցահանդեսի քննարկում», «Մանկապարտեզի

⁸ Տե՛ս Փիլոսյան Ա., Խաչատուր Իսկանդարյան, էջ 9:

երեխաները», «Անձրև», «Հեծանվորդները», «Մկների ժողովը» խմբաքանդակները:

Բանալի բաներ – Խաչատուր Իսկանդարյան, խմբաքանդակներ, պլաստիկական տարրեր եղանակներ, զգացմունքայնություն:

Nare НАДАРЯАН

МНОГОФИГУРНЫЕ СКУЛЬПТУРЫ ХАЧАТУРА ИСКАНДАРЯНА

Данная статья представляет многофигурные скульптуры Хачатура Искандаряна. Выполненные с использованием различных приемом пластики, эти работы, отличающиеся свободой композиционных решений, тонкостью, мастерством исполнения, привлекают своей эмоциональностью, а также глубиной содержания. Лучшими работами являются «Обсуждение», «Дети из детского сада», «Дождь», «Велосипедисты», «Мышиное собрание».

Ключевые слова – Хачатур Искандарян, многофигурные скульптуры, различные приемы пластики, эмоциональность.

Nare NADARYAN

THE MULTIFIGURED SCULPTURE OF KHACHATUR ISKANDARYAN

The article presents Khachatur Iskandaryan's multfigured sculpture. Performed using various plastic materials, these works characterized by free composite solutions, subtlety and mastery of execution, attract by their emotionality and all the depth of their content. The best works are "Discussion", "The Children in the kindergarten", "The Rain", "Bicyclists", "The assembly of the mice".

Key words – Khachatur Iskandaryan, multfigured sculpture, various plastic materials, emotionality.

«ՍԱՍՆԱ ԾՈՒԵՐ» ԷՊՈՍԻ ԵՐԳՎՈՂ ՀԱՏՎԱԾՆԵՐԻ ՄԵՂԵԴԻԱԿԱՆ ՈՒՐՎԱԳԾԵՐԸ

Աշխարհի բազմաթիվ ազգեր ու ժողովուրդներ ունեն ազգային էպոս, սակայն դրանցից քչերն են հայտնի երգային բաղադրիչով: «Սասնա ծռեր» էպոսից պահպանված երգային հատվածները¹, որոնք այդպիսի օրինակներից են, հայ ավանդական երաժշտության ամենից մատնանշելի դրսևորումներից են, որոնք թե՛ հայ, թե՛ համաշխարհային երաժշտությունից առանձնանում են երաժշտական կառուցվածքային բնութագրով:

Ընդունված է համարել, որ էպոսների մեղեդային բաղադրիչն ասերգային է և կիրառում է սահմանափակ ձայնածավալ: Այսպես, Մ. Ուեսթը ենթադրում է, որ հունական էպոսի երգիչը պիտի հիմնվեր մի քանի հնչյունից բաղկացած սահմանափակ հնչյունաշարի վրա²: Ըստ վերջինիս՝ էպոսը կիրառում է «ստերեոտիպային մեղեդային գծեր», որոնք շարունակաբար կրկնվում են: Ուեսթը նշում է, որ այս սկզբունքը վերաբերում է բազմաթիվ այլ երգվող էպոսների՝ Մոնղոլիայից մինչև Իսլանդիա³: Ասվածն էական է հայկական էպոսի երգվող հատվածների քննության առնչությամբ, որովհետև իրականում ոչ միայն դրանց հիմքում սահմանափակ հնչյունաշարեր չեն, այլև ավելին՝ երգերն առանձնանում են զարդարուն ոճով:

1892 թ. Կոմիտասն սկսեց գրառել հայոց «Սասնա ծռեր» էպոսի երգեր⁴: Հետագայում նրա՝ այս ուղղությամբ տարված աշխատանքը հետևողական բնույթ է կրել՝ անգամ նպատակների մեջ ներառելով էպոսի թեմատիկայով

¹ Ռ. Աթայանն առաջարկում է պայմանականորեն կիրառել *երգ* բնորոշումը, թեև այդ երգային հատվածներն իրականում ժանրային իմաստով երգ չեն: **Աթայան Ռ.**, Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, հ. 10, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2000, էջ 23:

² **M. L. West**, *Ancient Greek Music*, Clarendon press, Oxford, 1992, p. 328.

³ Նույն տեղում, էջ 208:

⁴ **Աթայան Ռ.**, Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, հ. 10, էջ 19:

օպերայի ստեղծումը⁵: Կոմիտասի գրառմամբ հայտնի է շուրջ 18 երգային հատված⁶: Հետագայում էպոսի երգեր գրառել են Ս. Մելիքյանը, Մ. Թումանյանը⁷, Ա. Քոչարյանը, Վ. Սամվելյանը⁸, Ա. Փահլևանյանը⁹: Երգվել է գլխավորապես էպոսի 3-րդ՝ Դավթի ճյուղը: Մնացած ճյուղերում գլխավորապես երգվել են «Ողորմի» հատվածները, որոնք նախաբանի դեր են կատարում, և որոնցով հիշում են էպոսի հերոսներին: Իսկ 3-րդ՝ Դավթի ճյուղից երգվել են ոչ միայն «Ողորմի»-ները, այլև տարբեր դրվագներ, որոնք վերաբերում են տարբեր գործող անձանց՝ Դավիթ, Ձենով Հովան, Մարա Մելիք, Իսմիլ խաթուն, Սարկավագ, Սասնա աղջիկներ:

Ս. Աբեղյանը նկարագրում է էպոս ներկայացնելու երեք սկզբունքները՝ թիվ ասել, ձայնով ասել, երգել նվագակցությամբ¹⁰, որոնք վիպասացները կիրառել են փոխընդմիջելով, մեկից մյուսին ճկուն անցումներով: Հետաքրքիր է նկատել, որ վեպ պատմելու երեք սկզբունքները գոյություն ունեն այլ մշակույթներում նույնպես¹¹:

Հայկական էպոսի երգերը կառուցվածքային առանձնահատուկ բնութագիր ունեն՝ հիմնված բանաձևային մտածողության վրա, որը համապատասխանում է բանավոր-բանաձևային ստեղծագործության վերաբերյալ Լորդ/Փերիի ձևակերպմանը, ըստ որի՝ երգիչն ունենում է երաժշտաբանաստեղծական բանաձևերի որոշակի պաշար և հորինում է այդ պաշարի հիման վրա¹²: Ըստ Ռ. Աթայանի՝ կարելի է խոսել դրանց ավանդականության մասին: Նրա կարծիքով մեղեդիները մեկ հիմնական եղանակի տարբերակումներ են: Երգողը պահպանել է եղանակակազմության ընդհանուր հիմքը

⁵ Տե՛ս **Հովակիմյան Հ.**, Կոմիտասի թատերական աշխարհը, Կոմիտասական 2, Երևան, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1981, էջ 242-260: **Սահակեան Ա., Փահլևանեան Ա.**, Սասնայ ծոեր դիցազնավեպ, առասպելական ընդերք, վիպական կառույց, վիպասանական եղանակ, Փասատենա, «Դրագարկ» հրատ., 1996, էջ 93:

⁶ **Կոմիտաս**, Երկերի ժողովածու, հ. 10, էջ 86-91:

⁷ **Թումանյան Մ.**, Հայրենի երգ ու բան, Երևան, «Ձանգակ-97» հրատ., 2005, էջ 129-130:

⁸ Մելիքյանի, Քոչարյանի, Սամվելյանի գրառումները հրատարակվել են «Հայ ավանդական երաժշտություն» մատենաշարի 7-րդ հատորում, Երևան, «Ամրոց գրուպ» հրատ., 2012, էջ 56-86:

⁹ **Սահակեան Ա., Փահլևանեան Ա.**, էջ 93-105:

¹⁰ **Ս. Աբեղյան**, Երկեր, հ. Ա, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1966, էջ 482-484:

¹¹ **Harvilahti L.**, Epos and National Identity: Transformations and Incarnations, *Oral Tradition* 11/1:37-49, 1996.

¹² **Albert B.** Lord, *The Singer of Tales*, second ed., 1960, 2000, Harvard University press, p. 4.

և հանկարծաբանել է այդ հիմքի վրա¹³: Դրանց զգալի մասը կատարողական տեսակետից բավականին բարդ է՝ մելիզմատիկայի և ընդգրկուն ձայնա-ծավալի պատճառով:

Երգերի գերակշիռ մասում դրսևորվում է ընդհանուր կառուցվածքային հատկանիշ. երգը սկսվում և ծավալվում է ռեգիստրային բարձր դիրքում, այնուհետև՝ նախադասության ավարտին, մեղեդին թռիչքով իջնում է ներքևի ռեգիստր և շարունակում շարադրանքն այնտեղ: Մեղեդային այսպիսի բնութագիրը հետաքրքիր է դիտարկել ընդունված երաժշտագիտական դասակարգումների տեսակետից: Այսպես, Է. Զիգմայսթերը դասակարգում է մեղեդային գծագրերի հետևյալ տեսակները՝ ալիք, կուլմինացիայով ալիք, վերընթաց ալիք, վարընթաց ալիք, կամար, գունդ, վերընթաց գիծ, վարընթաց գիծ¹⁴: Վարընթաց գիծը համարվում է դժվարվերարտադրելի: Անմատչելի համարվող վարընթաց մեղեդիները լայն տարածում ունեն հայ ավանդական երաժշտության մեջ: Ցայտուն օրինակ է «Մոկաց Միրզա» ժողովրդական երգը, որտեղ պատմությունը ներկայացնող մեղեդիական ասերգը ծավալվում է բարձր ռեգիստրային դիրքում, իսկ այնուհետև՝ հույզեր և կատարվածի նկատմամբ վերաբերմունք արտահայտող «Հազար ափսոս» խոսքերի ընթացքում մեղեդին իջնում է ներքևի ռեգիստր՝ այդ ընթացքում ընդգրկելով մեկուկես օկտավա: Վարընթաց մեղեդիներ դրսևորվում են տարբեր ժանրերում՝ սիրերգից («Ալ այլուդս») մինչև հոգևոր երաժշտության նմուշներ («Տիրամայրն») և այլն:

Եվս մեկ ուշագրավ հանգամանք է Բ. Բարտոկի ակնարկը վարընթաց մեղեդիների վերաբերյալ: Ֆոլկլորային երաժշտություն հավաքելու նպատակով Թուրքիա կատարած այցելության ընթացքում Բարտոկը նկատել ու իր զարմանքն է արտահայտել ֆոլկլորային մեղեդիների վարընթաց տեսակի վերաբերյալ¹⁵: Նրա բնորոշմամբ դրանք զարմանալի նմանություն են դրսևորել հին հունգարական ֆոլկլորային երգերի հետ: Այս հանգամանքը հայ-թուրքական երաժշտական առնչությունների համատեքստում քննարկում է Լիլիթ Երնջակյանը¹⁶:

¹³ **Աթայան Ռ.**, Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, հ. 10, էջ 22:

¹⁴ **Siegmeister E.**, Harmony and Melody, V. I, The Diatonic Style, Wadsworth publishing company, Belmont, p. 64-77.

¹⁵ **Bartok B.**, Folk Song Collecting in Turkey, in: Bela Bartok, Essays, selected and edited by B. Suchoff, University of Nebraska Press, Lincoln and London, 1993, pp.144-147.

¹⁶ **Երնջակյան Լ.**, Նորահայտ էջեր հայ-թուրքական երաժշտական աղերսների պատմությունից, Հայ արվեստի հարցեր 2, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2009:

«Սասնա ծռեր» էպոսի երգվող հատվածներում վարընթաց անցումը տեղի է ունենում թռիչքով՝ ի տարբերություն այլ ժանրերում հանդիպող աստիճանական մեղեդիական գլորման¹⁷: Դրանով արդեն իսկ այդ մեղեդիները ճանաչելի են և տարբերվող այլ երաժշտական նյութից¹⁸: Մեզ հայտնի գրառումների մեջ ընդգրկվող շուրջ 40 մեղեդիներում գոյություն ունի թռիչքային վարընթաց մեղեդիների միայն երկու բացառություն: Դրանցից մեկը «Մարա Մելիքի թուղթն» է, որով նա գորքին հրամայում է գալ պատերազմելու¹⁹: Երկրորդ բացառությունը Իսմիլ խաթունի երազն է, որով նա Մելիքին խնդրում է պատերազմի չգնալ, քանի որ երազ էր տեսել և Մելիքի համար կանխագուշակում էր վատ ավարտ²⁰: Երկու երգերն էլ գրառել է Ա. Քոչարյանը միևնույն կրողից՝ Համբարձում Գասպարյանից: Սակայն նույն կրողից գրաված «Հովանի կոչը» ենթարկվում է մեղեդիական կառուցվածքի վերը նկարագրված սկզբունքին՝ վարընթաց թռիչքով²¹: Ուստի երկու երգերում վարընթաց թռիչքի բացակայությունը պայմանավորված չէ կրողով, այլ օրինաչափ կարելի է համարել, որ էպոսի բոլոր երգվող հատվածները վերարտադրում են նույն թռիչքային վարընթաց կառուցվածքը՝ բացառությամբ թշնամի ուժերի որոշ երգերի, քանի որ երկու բացառություններն էլ հակադիր բանակի ներկայացուցիչների հետ են կապված:

Վարընթաց թռիչքային մեղեդիները բոլորը հիմնվում են կվարտային ներքին կազմ ունեցող փոքր սեպտիմայի վրա, ինչը լիովին համապատասխանում է հայ երաժշտության հնչյունաշարերի վերաբերյալ Կոմիտասի տեսությամբ²²: Այս հանգամանքը նկատել է Ալինա Փահլևանյանը՝ կարևորելով

¹⁷ Բնորոշումը Ռ. Աթայանինն է: **Կոմիտաս**, Երկերի ժողովածու, հ. 10, էջ 22:

¹⁸ Կ. Խուղաբաշյանն էպոսի երգերի վարընթաց թռիչքը մեկնաբանում է որպես տաճարային անտիֆոն երգեցողության նմանակում: Տե՛ս **Խուղաբաշյան Կ.**, «Սասնա ծռեր» վեպի երաժշտական դրվագները՝ որպես ձայնակարգերի կառուցման ընթացքի հայտնաբերման սկզբնաղբյուր, Հայկական «Սասնա ծռեր» էպոսը և համաշխարհային էպիկական ժառանգությունը, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ, ՅՈՒՆԵՍԿՕ-ի հայկական հանձնախումբ, 2004, էջ 144:

¹⁹ «Հայ ավանդական երաժշտություն 7», էջ 71:

²⁰ Նույն տեղում, էջ 73:

²¹ Նույն տեղում, էջ 69:

²² **Կոմիտաս**, Յերգեցողությունք ս. Պատարագի, «Արարատ», 1898, թիվ 3-4, էջ 111-117: **Կոմիտաս**, Յերգեցողությունք ս. Պատարագի, Հողվածներ և ուսումնասիրություններ, Երևան, Պետական հրատ., 1941, էջ 137-152: **Կոմիտաս Վարդապետ**, Երգեցողությունք Ա. Պատարագի, Ուսումնասիրություններ եւ յօդուածներ, գիրք Ա, Երևան, «Սար-

նաև երևույթի էության պատճառաբանության հարցադրումը²³: Ընդհանուր դիապագոնն ընդգրկում է մինչև չորս տետրաֆորդից բաղկացած շարք, սակայն առանցքային հենակետերը մնում են երեք հնչյունները՝ տեղակայված կվարտա հեռավորության վրա, որոնց գումարը սեպտիմա է: Կվարտային հեռավորությամբ երեք հնչյունները ձայնակարգի կայուն աստիճանների դեր են ծեռք բերում և, որոշակի վերապահումով համեմատելի են արևմտյան երաժշտության եռահնչյուն հասկացության հետ²⁴:

Մարա Մելիքի մեղեդային մի հատված՝ «Ձորականչը», գրառված Մուկացի Ջատիկից, հատկապես հատկանշական է²⁵: Ֆոլկլորային երգիչը՝ կրողը, երգել է պենտատոնիկ հնչյունաշարով՝ ի տարբերություն այլ հերոսների երգերի: Այլ կերպ ասած՝ երգիչը միամտորեն Մելիքին նկարագրել է արևելյան երաժշտությանը բնորոշ հնչյունաշարով, քանի որ Մելիքն արևելյան կերպար է: Կարելի է փաստարկել, այնուամենայնիվ, որ պենտատոնիկան բնորոշ է չինական, մոնղոլական և արևելյան այլ ազգերի երաժշտությանը, բայց ոչ արաբականին: Սակայն երևույթը բացատրելի է, քանի որ ժողովուրդը, միգրացե բնազդաբար և միամտորեն, Մելիքի երգամասում փոխել է ձայնակարգը, «օտար» է երգել՝ հակադրվելով ազգին:

Արևմտյան երաժշտագիտության մեջ ձևավորվել է մեղեդիների գրաֆիկական մոդելի հիման վրա վերլուծություններ կատարելու մեթոդը: Այսպիսի մոտեցումը տարածում է ստացել հատկապես ֆոլկլորային երաժշտության առնչությամբ: Այս հետազոտության մեջ փորձել ենք էպոսի երգվող հատվածները ներկայացնել գրաֆիկական տեսքով՝ հիմնվելով Դեյվիդ Հյուրոնի՝ այսպես կոչված մեղեդային կամարների սկզբունքի վրա²⁶:

գիս Խաչենց» հրատ., 2005, էջ 90-106: **Կոմիտաս**, Հայ յեկեղեցական յերաժշտութիւն, Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ, 1941, էջ 153-165:

²³ **Սահակեան Ա., Փահլեանեան Ա.**, էջ 98:

²⁴ Ըստ Լ. Երնջակյանի՝ վարընթաց սեպտիմա ինտերվալի վրա հիմնվող մեղեդային մոդելը մուտք է գործել նաև հարևան ազգերի երաժշտաբանաստեղծական արվեստի հետ, ինչպես «Քյոոզլի» ասքի պարագայում: Տե՛ս **Երնջակյան Լ.**, «Քյոոզլին» և հայթորքական երաժշտական աղերսները, Հայ արվեստի հարցեր 1, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի հրատ., 2006, էջ 121:

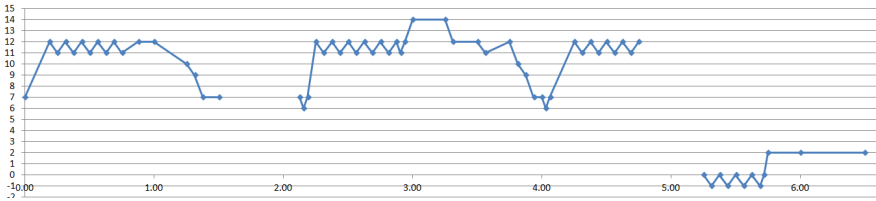
²⁵ **Կոմիտաս**, Երկերի ժողովածու 10, էջ 86, N102:

²⁶ **Huron, David**, The melodic arch in Western folksongs. Computing in Musicology, 1996, 10, 3-23; Նույնի՝ The Humdrum Toolkit: Reference manual. Stanford, CA: Centre for Computer Assisted Research in the Humanities, 1995.

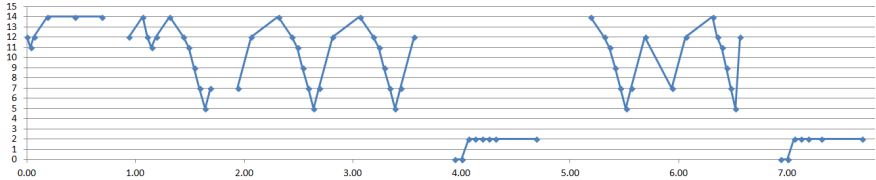
Հետևյալ գրաֆիկներում ներկայացված են մի քանի մեղեդիների ուրվագծերը: Հորիզոնական առանցքը ներկայացնում է ժամանակը՝ տևողությունների ճշգրիտ հաշվարկով՝ ըստ գրառողների ամրագրման, իսկ ուղղահայաց առանցքը ներկայացնում է հնչյունների բարձրությունները՝ ըստ կիսատոնային շարքի, որտեղ 0-ն համապատասխանում է առաջին օկտավայի դո-ին, 1-ը՝ դո դիեզին և այլն:

Գրաֆիկ 1

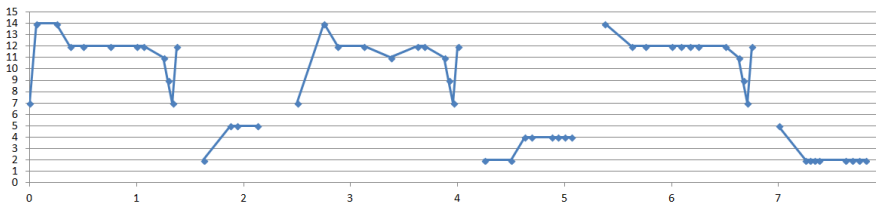
ա) «Ողորմի», Կոմիտասի հավաքածուից²⁷



բ) «Դեպի Ծովասար», Արամ Քոչարյանի հավաքածուից²⁸



գ) «Երօխպէր տու ել կայնի», Ալինա Փահլևանյանի հավաքածուից²⁹

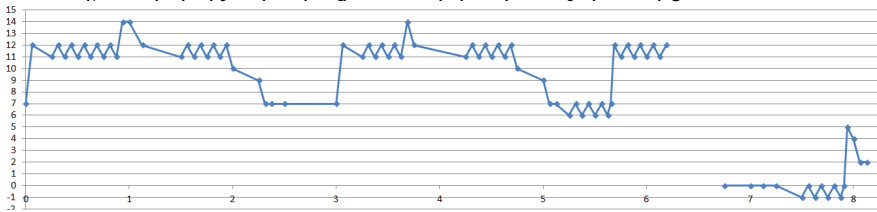


²⁷ Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու 10, էջ 87, N 104:

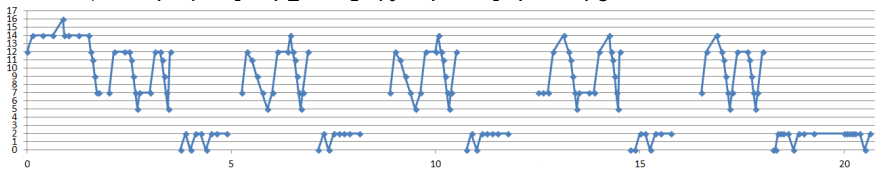
²⁸ «Հայ ավանդական երաժշտություն 7», էջ 62:

²⁹ Սահակեան Ա., Փահլեանեան Ա., էջ 120:

դ) «Սարեր, քյամիմ կուզիմ», Կոմիտասի հավաքածուից³⁰



ե) «Մարութավանքը» Քոչարյանի հավաքածուից³¹



«Սասնա ծռեր» էպոսի երգվող հատվածների մեղեդիների գրաֆիկական պատկերները տեսանելիորեն ցույց են տալիս դրանց առանձնահատկությունը՝ վարընթաց թռիչքային ուրվագիծը՝ զարգացած մեղեդիականացման պայմաններում: Փաստորեն Ուեսթի՝ էպոսների երգերի նկարագրության մոդելը հայ երաժշտությանը վերաբերում է մասամբ: «Ստերեոտիպային մեղեդային գծեր» հասկացությունը հայկական էպոսի առնչությամբ գոյություն ունի: Սակայն եթե Ուեսթը համարում էր, որ մոտավորապես բոլոր էպոսների երգեցողության մեջ պիտի դրսևորված լիներ մի քանի հնչյունի շուրջ ծավալվելու սկզբունքը, ապա հայկական էպոսի երգեցողությունների առնչությամբ փաստ է, որ գործ ունենք ինքնատիպ երաժշտական մշակութային երևույթի հետ: Էպոսի երգերը հերքում են ոչ միայն Ուեսթի մոդելը, այլև մեղեդային տեսակների ընդունված բոլոր սահմանումները: Վարընթաց թռիչքով մեղեդիները, որոնք որպես հենակետ հանդես են բերում վարընթաց փոքր սեպտիմա ինտերվալը, խիստ առանձնահատուկ են:

³⁰ Կոմիտաս, էջ 89, N 111:

³¹ «Հայ ավանդական երաժշտություն 7», էջ 68:

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

«Սասնա ծռեր» էպոսի երգվող հատվածները պահպանվել են ավանդական փոխանցմամբ, ապա գրառվել են Կոմիտասի, Ս. Մելիքյանի, Ա. Քոչարյանի, Վ. Սամվելյանի, Մ. Թումաճանի, Ա. Փահլևանյանի ջանքերով: Այդ երգերը մեղեդայնորեն յուրահատուկ են հետևյալ գործոնների շնորհիվ՝ 1) վարընթաց մեղեդիներ, 2) վերևի քառալարում ծավալվող զարդարուն մեղեդիներից հետո դեպի վար թռիչքային հանգուցալուծում, 3) հենակետերի կվարտային դասավորություն: Բացառություն են կազմում միայն թշնամի ուժերին նկարագրող մեղեդիները: Մեղեդիների գրաֆիկական պատկերները, որոնք արվել են Հյուրոնի հայտնի սկզբունքով, տեսանելիորեն ցույց են տալիս այդ առանձնահատկությունները:

Բանալի բաներ – «Սասնա ծռեր», էպոսի երգեր, Կոմիտաս, մեղեդային ուրվագիծ:

Татевик ШАХКУЛЯН

МЕЛОДИЧЕСКИЕ КОНТУРЫ ПЕСЕННЫХ ФРАГМЕНТОВ ИЗ ЭПОСА "ДАВИД САСУНСКИЙ"

Песенные фрагменты армянского эпоса “Давид Сасунский” сохранились в устной традиции, а позже были зафиксированы благодаря трудам Комитаса, С. Меликяна, А. Кочаряна, В. Самвеляна, М. Тумачана, А. Пахлеванян. Эти песни обладают яркой самобытностью благодаря следующим факторам: 1) нисходящие мелодии, 2) после богато мелизматических фраз высокого регистра скачкообразное выпадение, 3) квартовый склад опорных тонов звукоряда. Исключениями из правил являются только мелодии, связанные с вражескими силами.

Ключевые слова – «Давид Сасунский», песни эпоса, Комитас, мелодические модели.

Tatevik SHAKHKULYAN

MELODIC CURVES OF THE EPIC SONGS FROM *DAVID OF SASSOUN*

The epic songs of *Daredevils of Sassoun*, the Armenian medieval epos, survived in oral tradition. Later they were recorded thanks to the efforts of the prominent Armenian musicologists: Komitas, S. Melikyan, A. Kocharyan, V. Samvelyan, M. Tumachan, A. Pahlevanyan. Those songs present unique structural peculiarities, including: 1) falling melodies, 2) skip down to low pitch after rich embellished phrases in higher pitch, 3) quartal arrangement of the central notes of the music scale. Only the songs belonging to enemy forces do not obey to these principles.

Key words – *Daredevils of Sassoun*, epic songs, Komitas, melodic arch.

Սաթենիկ ՉՈՒԳԱՍՋՅԱՆ
Արվեստագիտության թեկնածու
Երևանի պետական համալսարան

ՄԱՏԵՆԱԴԱՐԱՆԻ ԹԻՎ 9422 ԱՎԵՏԱՐԱՆԻ ՄԱՆՐԱՆԿԱՐՆԵՐԻ ՈՃԱԿԱՆ ՎԵՐԼՈՒԾՈՒԹՅՈՒՆԸ

Հետոսլինյան փուլի կիլիկյան նկարազարդ ձեռագրերը մի սքանչելի համաստեղություն են կազմում հայ արվեստի պատմության մեջ: Դրանց մեջ իր ուրույն և կարևոր տեղն ունի Մատենադարանի թիվ 9422 Ավետարանը:

Այս մատյանի ձևավորումը բաղկացած է Եվսեբիոսի Թղթի երկու և համաբարբառը պարունակող տասը խորաններից, չորս ավետարանիչների դիմանկարներից, համապատասխան տիտղոսաթերթերից, ինչպես նաև վեց էջով մեկ արված տերունական մանրանկարներից:

Խորաններն առանձնանում են եզակի հարդարանքով, բարդ խորհրդաբանությամբ, պատկերների կուռ համակարգով, որի հմայքը մեծ չափով ապահովված է նաև առատորեն գործածված ոսկու հետ համադրված վառ և հարուստ ներկապնակով: Թիվ 9422¹ Ավետարանի խորանների անօրինակ գեղեցկությունը շարունակվում է անվանաթերթերում, որոնք նույնքան ճոխ են ու հագեցած պատկերային ինքնատիպ մոտիվներով և հարուստ, եզակի զարդանախշերով:

Մ. 9422 Ավետարանի նկարազարդումների ոճի վերաբերյալ համեմատաբար ավելի շատ նյութ են տալիս տերունական շարքի և ավետարանիչների պատկերները: Այս մանրանկարների կառուցվածքում տեսանելի շարժումն ստեղծվում է հորինվածքի անկյունագծային կառուցվածքով կամ զուգահեռ կոր գծերի կրկնությամբ: Գործող անձինք այստեղ դառնում են է՛լ ավելի արտահայտիչ և ազատ են տեղաբաշխված տարածության մեջ: Մարդկանց դեմքերն ունեն նույն ընդհանրական տիպը՝ տիպաժը, որը հիշեցնում է XI դարի բյուզանդական արվեստում հանդիպող դեմքերը²: Նրանք օժտված են արևելյան արտահայտիչ դիմագծերով: Դեմքերը մշակվում են գունաստվերի միջոցով,

¹ Այսուհետ՝ Մ. 9422:

² **Manoukian S.**, L'art du livre en Cilicie et les traditions Byzantines // L'Arménie et Byzance, Histoire et Culture, p. 127-134, pl. I-VI, fig. 1-12.

որը բնորոշ է բյուզանդական արվեստին, երբ զեյթունի կանաչ հիմքի վրա ավելացնում են գունային մի քանի շերտ (лесцовка): Դեմքերի մոդելավորման, առանձին մասերի հաղորդման ժամանակ օգտագործվում են նաև կիսատոները, սպիտակ գծերն ու բծերը: Միաժամանակ ձեռքերը և մատները ձգվում և բարակում են³: Տ. Վելմանսը նշում է, որ նման բարակ և երկար մատներով ձեռքեր հանդիպում են արևմտյան ձեռագրերում⁴: Մարդկանց շարժումները շեշտվում են: Նրանց մարմինների ձևերն ստեղծվում են խոշոր ուրվագծերի միջոցով: Դիրքերի մեջ կարևոր դեր են սկսում կատարել կոր գծերը, որոնք հաճախ շատ բարդ են և կրկնում են XII-XIII դարերի եվրոպական արվեստին բնորոշ S-աձևությունը: Հագուստը, ընդգծելով մարմնի առանձնահատկությունները, պատկերվում է բեկվող մանր ծալքերով և լուսային բծերով (света'), ինչպես նաև զարդարվում է ոսկեգրությամբ՝ ասիստներով: Այդ հանդերձների եզրերը երբեմն ունեն զիգագազան իջնող ծալքեր, երբեմն էլ բացված հովհարի տեսք: Բնանկարի ժայռերը կորցնում են իրենց ծավալայնությունը և ենթարկվում են ծայրահեղ ոճավորման: Վեր խոյացող ճարտարապետական շինությունների կառուցվածքն աչքի է ընկնում մանրամասների ճշգրիտ վերարտադրությամբ: Այս բնանկարային և ճարտարապետական տարրերը նույնպես աղերսներ ունեն XI դարի բյուզանդական արվեստի երկերի համապատասխան մասերի հետ⁵:

Գույների շեշտված հակադրությամբ ծաղկողներն ուժեղացնում են դրանցից յուրաքանչյուրի երանգային հնչեղությունը: Այստեղ ոսկին ունի շատ մեծ դեր. այն գործածվում է ոչ միայն իբրև խորք, այլև հագուստի հարդարանքի մաս, ինչպես նաև ընկալվում է իբրև գույն: Առատորեն գործածված ոսկին և՛ թերթոսկիի ձևով է դրված, և՛ որպես ներկ, և՛ դաջելու սկզբունքով, և՛ նուրբ ոսկեգրության տեսքով: Ստեղծագործության մեջ ոսկեգրությունը, աստվածային լույսով պարուրելով, առանձնացնում է առավել

³ Դա գալիս է պալեոլոգյան արվեստից:

⁴ **Velmans T.**, Manierism et innovations stylistiques dans la miniature Cilicienne a la fin du XIIIe siècle // Հայ արվեստին նվիրված միջազգային երկրորդ սիմպոզիում, Ջեկուցումների ժողովածու, հատ. IV, Երևան, 1978, էջ 67-81, էջ 5-6:

⁵ Օրինակ՝ Դավթի պատմությունը Բարսեղ Բ Սաղմոսագրքից (մոտ.1019 թ. Վենետիկ, Մարչիանայի գրադարան, gr.17) կամ Աթոս լեռան Պանտոկրատորի վանքի 1084-1101 թթ. Սաղմոսագրքի (cod. 49) մանրանկարներում (Վաշինգտոն, Դումբարթոն Օաքս, MS.3, նաև Աթենք, Բենակի թանգարան): Տե՛ս **Лазарев В.** История Византийской живописи, том 2, Москва, 1986, илл. 111, 239-242.

կարևոր կերպարանքները⁶: Բյուզանդական երկերի համեմատ՝ մեր արքունական ձեռագրերի ոսկեգրությունը բավականին զուսպ է, մասնավորապես Մ. 9422 Ավետարանի մանրանկարիչները հիմնականում ոսկեգրությամբ են հարդարում մի կերպարի (հաճախ Մարիամի կամ Քրիստոսի, նաև ավետարանիչների դիմանկարներում ներկայացված կերպարանքների հագուստը) կամ որոշ անձանց հանդերձանքի միայն մի հատվածը: Բյուզանդական շատ նմուշների նման հագուստի տարբեր մասերի ոսկեգրությունն ունի զուգահեռ ու հովիարածն գծային բնույթ: Ոսկեգրությամբ ավետարանիչների դիմանկարներում ծաղկողը զարդարել է նաև կահույքի հատվածները: Մ. 9422 Ավետարանի խորաններում ու տիտղոսաթերթերում, ինչպես նաև 1286 թ. Ճաշոցի նկարագարդումներում ոսկով պատված նախնական գծանկարի վրա մածուկով պատրաստված զարդային ռելիեֆները հանդես են գալիս նաև բյուզանդական սրբապատկերներում և գոթական մանրանկարներում: Մեր ձեռագրի մանրանկարների գույների շլացուցիչ պայծառությունը հիշեցնում է արծնապատկերներ⁷:

Մ. 9422 Ավետարանի մանրանկարներից մի քանիսում առկա է մի յուրահատուկ գեղարվեստական երևույթ: Ավետարանիչներից Ղուկասն ու Թեոփիլիոսը, Հովհաննեսն ու Պրոքորոնը, տերունական շարքից «Ավետման» և «Ղազարոսի հարության» երկու գլխավոր կերպարները ներկայացված են սպիտակ, կարմիր, կապույտ քարերից հյուսված եզրագիծ ունեցող լուսապսակներով⁸: Այս լուսապսակներն իտալացի արվեստաբան Ս. Բատտիստինին

⁶ Ըստ Յ. Ֆոլդայի՝ բյուզանդական արվեստի նմուշներում ոսկեգրության կիրառումը վկայում էր պատվիրատուի հնարավորությունների մասին (ազնվական ծագման, բարձր դիրքի կամ հոգևոր աստիճանի մասին: Տե՛ս **Folda J.**, Sacred objects with Holy light: Byzantine icons with Chrysography // Byzantine Religious Culture: Studies in Honor of Alice-Mary Talbot, *Leiden*, 2011, pp. 155-171, p. 158.

⁷ **Ղազարյան Վ.**, Կիլիկյան մանրանկարչությունը // Սուրբ Հայաստան, Պատմություն և մշակույթ, Աստվածաշնչյան Հայաստանից մինչև XVIII դ. վերջ, Ցուցահանդեսի կատալոգ, 12 սեպտեմբեր-30 նոյեմբեր 2007, Երևան, էջ 328:

⁸ Մեզ հետաքրքրող լուսապսակներն ուշադրության են արժանացել նաև իտալացի գիտնական Վ. Պաչեի կողմից: Նա այս տեսակ լուսապսակները նկատում է Ս. Կատարինե վանքի Աստվածամորն ու մանկանը և ապա Ս. Պրոկոպիոսին ներկայացնող դիպտիխի սրբապատկերներում: Տե՛ս **Weitzmann K.**, The Icon, Holy Images sixth to fourteenth century, London, 1978, plate 37. Եգիպտոսի Սինա լեռան վրա գտնվող Սուրբ Կատարինեի ուղղափառ վանքը տարբեր ազգերի ներկայացուցիչների համար ուխտատեղի է եղել: Ուխտավորները վատահաբար իրենց հետ ընծաներ են բերել վանքին, որոնց թվում են եղել նաև բյուզանդական, սլավոնական, վրացական և հայկական

համարում է հայկական և դրանց առկայությունը իտալական արվեստում դիտում որպես հայկական ազդեցություն, մասնավորապես Բոլոնիայի մանրանկարչության լավագույն ստեղծագործություններից մեկի՝ «Մասեսորո դի Ջերոնա» Աստվածաշնչի (Ջերոնա, մայրաքաղաքային գրադարան) մանրանկարներում⁹: Ըստ Ս. Բատտինիի՝ կիլիկյան մանրանկարչությանը բնորոշ այս

բազմաթիվ արձանագրություններով սրբապատկերներ: Տե՛ս **Carr A. W.**, *Icon-Tact Byzantium and the Art of Cilician Armenia // Treasures in Heaven, Armenian Art, Religion, and Society*, org. by Th.F. Mathews and R. S. Wieck, 21-22 May, 1994, New York, 1998, p. 73-102. Անվանի գիտնական Կ. Վայցմանը գտնում է, որ հիշյալ դիպտիխի սրբապատկերները ստեղծվել են XIII դարի երկրորդ կեսին հավանաբար Վենետիկից եկած վարպետների կողմից: Տե՛ս **Weitzmann K.**, *op. cit.*, p. 112. Ավելի ուշ այդ սրբապատկերներին անդրադարձած Վ. Պաչեն նշում է, որ այդ սրբապատկերները ստեղծվել են 1291 թվականից հետո, քանի որ այդտեղ ներկայացված տարրերը բնորոշ չեն XIII դարի սկզբի պատկերագրության առանձնահատկություններին: Ըստ նրա՝ դրանք հավանաբար ստեղծվել են Կիպրոսում XIII դարի վերջին: Տե՛ս **Pace V.**, *Armenian Cilicia, Cyprus, Italy and Sinai Icons: Problems of Models// Medieval Armenian Culture*, edited by Th. J. Samuelian and Michael E. Stone, Chico, California, 1984, p. 291- 305. Երկրորդ մանի դիպտիխը, որի մի կողմում Ս. Պրոկոպիոսն է պատկերված, իսկ մյուսում՝ Տիրամայրը մանկան հետ, դարձել է նաև ամերիկացի գիտնական Ա. Վեյլ Քարրի ուշադրության առարկան: Նա Վ. Պաչենից անկախ նույնպես նկատել է սպիտակ, կարմիր և կապույտ քարերով լուսապակների առկայությունն այդ երկերում: Տե՛ս **Carr A. W.**, նշվ. աշխ., p. 97-98: Հետաքրքիր է, որ այս երեք գիտնականներն էլ անդրադարձել են Սինայի նույն սրբապատկերներին, սակայն նրանց ուշադրությունից վրիպել է Տիրամորը մանկան հետ ցուցադրող մեկ այլ պատկերում ճիշտ նույն պսակի առկայությունը, որը զարդարում է նորմանական Սիցիլիայում ստեղծված հայտնի ձեռագրի (Մադրիդ, Ազգային գրադարան, թիվ 52) մանրանկարի կերպարների լուսապակները: Տե՛ս **Pace V.**, *Untersuchungen zur sizilianischen Buchmalerei // Die Zeit der Staufer, Geschichte-Kunst-Kultur, Katalog der Ausstellung, Stuttgart, 1977, Band V Supplement: Vorträge und Forschungen, Stuttgart 1979, Im Auftrag des Württembergischen Landesmuseums herausgegeben von R. Hausserr und Ch. Väterlein*, p. 431- 476, abb. 339; **Buchthal H.**, *A School of Miniature Painting in Norman Sicily // Art of the Mediterranean World A.D. 100 to 1400*, p. 59-87; **Buchthal H.**, *Miniature painting in the Latin Kingdom of Jerusalem*, London, Oxford, 1957, p. 43, pl. 144c. Հ. Բուխթալի կարծիքով այս մատյանը ստեղծվել է մինչև 1182թ.: Տե՛ս **Buchthal H.**, *Art of the Mediterranean World A.D. 100 to 1400*, p. 62. Հետաքրքիր է, որ այս՝ Տիրամայրը մանկան հետ մանրանկարի մեջ նույն ձևով են զարդարված և՛ Մարիամի, և՛ մանուկ Քրիստոսի լուսապակները: Չի կարելի չնկատել, որ Աստվածամոր հագուստի իջնող հովիարածն ծալքերը նույնպես հիշեցնում են Մ. 9422 Ավետարանի «Ավետման» Մարիամի զգեստի մոդելավորումը:

⁹ **Battistini S.** *Aspetti e problemi della presenza dei monaci armeni a Bologna*, pp. 39-63, tav.1, 6, 7.

մանրամասնը հետագայում տարածվում է նաև Կիպրոսի արվեստում և Սինայի սրբապատկերներում: Մասնավորապես Ս. Կատարինե վանքի Աստվածամորն ու մանկանը և ապա Ս. Պրոկոպիուսին ներկայացնող դիպտիխի սրբապատկերներում, նաև Տիրամորը մանկան հետ ցուցադրող մի մանրանկարում, որը զարդարում է նորմանական Սիցիլիայում ստեղծված հայտնի ձեռագիրը (Մադրիդ, Ազգային գրադարան, թիվ 52): Հայ գրքարվեստում նմանօրինակ լուսապսակներն առաջին անգամ ի հայտ են գալիս Կեռանի՝ 1272 թ. Ավետարանի մանրանկարներում¹⁰, ապա Վասակ իշխանի մատյանի Վասակի և նրա որդիների դիմանկարում, Հովհաննես արքայեղբորը, Մարաջախտ Օշինին և նրա որդիներին պատկերող մանրանկարում (Փյերփոնթ Մորգան գրադարան, ms. M. 1111), Մ. 197 գրչագրի մի քանի մանրանկարներում («Ավետում», «Մկրտություն», «Մուտքը Երուսաղեմ», «Խաչելություն», «Էջըը դժոխք» նկարազարդումներում), ինչպես նաև Մ. 2629 մատյանի Եվսեբիոսի Թուղթը պարունակող խորաններում և Մ. 179 Աստվածաշնչի «Մովսեսը օրենքները ստանալիս» մանրանկարում:

Ավետարանիչների դիմանկարներն ու տերունական շարքի նկարազարդումները, ըստ իրենց շրջանակների, պայմանականորեն կարելի է բաժանել երկու խմբի: Առաջին խմբի մանրանկարների շրջանակները բաղկացած են պարզ, բազմագույն երկրաչափական նախշերից: Իսկ երկրորդ խմբի նկարազարդումների շրջանակները («Ավետումը», «Ղազարոսի հարությունը») ծավալվում են լուսանցքի վրա՝ ոճավորված բուսական փշանման զարդերով, ասես ճառագայթելով մագաղաթե էջի վրա: Այս երևույթը բոլորովին նոր գեղարվեստական առանձնահատկություն է կիլիկյան մանրանկարչության և Միջերկրական ծովի ավազանի երկրների արվեստում: Լուսանցքի վրա ծավալվող բուսական փշանման զարդերով մանրանկարներ այդ տարածքում ապրած որևէ ժողովրդի գրքարվեստի օրինակներից հայտնի չեն: Պատկերներին հաղորդվող այս քթելությունը շատ համահունչ է դրանց հագեցած գունաշարի ընդհանուր տրամադրությանն ու բազմամարդ լարված հորինվածքի բնույթին, հատկապես «Ղազարոսի հարության» տեսարանում¹¹: Այդուհան-

¹⁰ Korkhmazian E., Hakopian G., Drampian I., Armenian Miniatures of the 13th and 14th centuries, from the Matenadaran collection, Aurora art publishers, Leningrad, 1984, fig. 126-130.

¹¹ Вельманс Т. Маньеризм и стилистические новшества в киликийской миниатюре в конце XIII века // II Международный симпозиум по армянскому искусству, Ереван, 1978, с. 4-7.

դերձ, այս երկու նկարազարդումների շրջանակները տարբեր են. «Ղազարոսի հարությունը» ամփոփված է սպիտակ նախշերով ծածկված կապույտ շրջանակի մեջ, իսկ «Ավետումը»՝ թեք տեղադրված գույնզգույն ուղղանկյուններից բաղկացած շրջանակի մեջ: Վերջինս հիշեցնում է Մատթեոսի դիմանկարի, ինչպես նաև Վասակ իշխանի Ավետարանի «Տեառնընդառաջի» և Վասակին իր որդիների հետ ներկայացնող պատկերի շրջանակների հարդարանքը: Այդպիսի գույնզգույն շրջանակի մեջ է ամփոփված նաև Կեռան թագուհու՝ 1272 թ. Ավետարանի «Տեառնընդառաջ» տեսարանը :

Բուսական փշանման զարդերով շրջանակները հիշեցնում են Մ. 197 մատյանի ավետարանիչների դիմանկարները, որոնցում կա նույն երևույթը, բայց մի վերապահումով՝ համեմատվող ձեռագրի «Մուտքը Երուսաղեմ», «Մկրտություն» նկարազարդումների միայն վերևի հատվածում են դրանք հանդիպում: Չորս կողմից բուսական նախշով եզերված շրջանակներում են ամփոփված միայն Հեթում Բ արքայի՝ 1286թ. Ճաշոցի «Տեառնընդառաջ», «Մուտքը Երուսաղեմ» տեսարանները, բայց այդտեղ, բացի բույսերից, հայտնվում են մարգարեների փոքրիկ գլուխներ:

Այս շրջանակները կիլիկյան մանրանկարչության նախորդ փուլերին բնորոշ չեն, և վերջիններինս ի հայտ գալը, ըստ Տ. Կույումջյանի, կապված է XIII դարի չինական խեցեղենի հետ, որտեղ հայտնվում են նմանօրինակ ջրային բույսեր¹²: Ավելի ուշ նման շրջանակներ են հանդիպում գոթական արվեստում¹³:

Ամփոփելով հարկ է նշել, որ ելնելով այս ձեռագրի մանրանկարների ճոխությունից՝ կարելի է ենթադրել, որ այն թագավորական կամ իշխանական պատվեր է եղել: Մատյանի մանրանկարչությունը, մանավանդ խորաններն ու անվանաթերթերն իրենց շքեղությամբ, զարդաձևերի հարստությամբ, կատարման «ազնվականությամբ» և մասնագիտական բարձր մակարդակով կարող են դասվել նկարազարդ գրքի առավել ինքնատիպ ու կատարյալ նմուշների շարքում:

¹² Kouymjian D., Chinese elements in Armenian miniature painting in the Mongol period // *Armenian Studies / Études arméniennes: In Memoriam Haïg Berbérian*, p. 462.

¹³ Օրինակ՝ ֆրանսիացի մանրանկարիչ ժան Պյուսելի՝ 1323-1326թթ. ծաղկած Բելվիլի ժամագրքի (Բրեվիարիումի) մանրանկարներում (Փարիզի Ազգային գրադարան, lat. 10484, 2 vol.): Տե՛ս <http://artpaintingartist.com/belleville-breviary-december-by-jean-pucelle/>, http://dbpedia.org/page/Belleville_Breviary .

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Կիլիկյան նկարագարի ձեռագրերի լավագույն նմուշներից է Մատենադարանի թիվ 9422 Ավետարանը: Ավետարանիչներից Ղուկասի ու Հովհաննեսի, տերունական շարքից «Ավետման» և «Ղազարոսի հարության» երկու գլխավոր կերպարները ներկայացված են գույնզգույն քարերից հյուսված եզրագիծ ունեցող լուսապսակներով: Կիլիկյան մանրանկարչությանը բնորոշ այս մանրամասնը հետագայում տարածվում է նաև Կիպրոսի արվեստում և Սինայի սրբապատկերներում: Ավետարանիչների դիմանկարներն ու տերունական շարքի նկարագարողումները, ըստ իրենց շրջանակների, պայմանականորեն կարելի է բաժանել երկու խմբի: Առաջին խմբի մանրանկարների շրջանակները բաղկացած են պարզ, բազմագույն երկրաչափական նախշերից: Իսկ երկրորդ խմբի նկարագարողումների շրջանակները («Ավետումը», «Ղազարոսի հարությունը») ծավալվում են լուսանցքի վրա՝ ռճավորված բուսական փշանման զարդերով: Ավելի ուշ նման շրջանակներ են հանդիպում գոթական արվեստում:

Բանալի բաներ – կիլիկյան մանրանկարչություն, արքունական խմբի ձեռագրեր, ոսկեգրություն, լուսապսակ, ռճավորված շրջանակներ:

Сатеник ЧУГАСЯН

СТИЛЬ МИНИАТЮР ЕВАНГЕЛИЯ № 9422 ИЗ СОБРАНИЯ МАТЕНАДАРАНА

Одним из самых богато иллюстрированных образцов киликийской миниатюры является Евангелие № 9422 из собрания Матенадарана. В портретах Луки и Иоанна, в сценах Благовещения и Воскрешения Лазаря главные персонажи представлены в нимбах, украшенных драгоценными камнями. Характерная для киликийской миниатюры деталь впоследствии появляется в искусстве Кипра и на Синайских иконах. Портреты евангелистов и лицевые миниатюры отличаются по своим рамкам. Первой группе присуща простота – они украшены красочными геометрическими узорами. А у второй группы рамок ("Благовещение", "Воскрешение Лазаря") из углов рам начинают "прорастать" стилизованные стебли и цветы. Позже похожие рамки появляются и в готическом искусстве.

Ключевые слова – Киликийская миниатюра, Придворная школа рукописей, ассист, нимб, стилизованные рамки.

Satenik CHUGASZIAN

STYLISTIC FEATURES OF MINIATURES OF THE GOSPEL № 9422 (FROM THE COLLECTION OF MATENADARAN)

The illumination of the Gospel No. 9422 of Matenadaran is one of the most refined and luxurious manifestations of Armenian Cilician miniature painting. All the main characters in the portraits of Luke and John, and also in the Annunciation and the Resurrection of Lazarus are presented in the haloes that are decorated with precious stones. Later similar haloes appear in art of Cyprus and on icons from Sinai. Evangelist portraits and illustrated miniatures have different frames and can be divided in two groups. The frames of the first group are simple, colorful with geometric patterns. The second group of illustrations ("Annunciation", "Resurrection of Lazarus") has stylized plant stems and flowers that begin to sprout from the corners of the frames. Later, similar frames appear in Gothic art.

Key words – Cilician miniature painting, Royal group of manuscripts, chrysography, halo, stylized frames.



Ավետման տեսարան



Հովհաննես ավետարանչի դիմանկարը

**ԴՐՈՒԹՅՈՒՆՆ ԻԲՐԵՎ ՁԵՎԱՅԻՆ ՀԻՄՔ ՎԻԼՅԱՄ ՍԱՐՈՅԱՆԻ
«ՊԻՆԳ-ՊՈՆԳ ԽԱՂԱՑՈՂՆԵՐԸ» ՓՈՔՐ ԴՐԱՄԱՅՈՒՄ**

Սարոյանի մոտ երկու հարյուր հիսուն պիեսների մեծ մասը կազմում են նրա փոքր թատերախաղերը: Մինչև «Իմ սիրտը լեռներում է» (1939թ.) հանրահայտ պիեսը Սարոյանն արդեն մի քանի փոքր դրամաների կամ, ինչպես ինքն է անվանել, «պզտիկ խաղեր»ի հեղինակ էր, որոնցից մի քանիսը տպագրվել են Բոստոնի «Հայրենիք» պարբերականում: Առաջին պիեսը գրվել է 1935 թվականին, դա «Մետրոյի կրկեսը» թատերախաղն է՝ կազմված տասը մասից, «Մինչդեռ սարոյանագիտության մեջ հաճախ է շրջանառվում մի անճշտություն, մի շարք գրականագետներ կամ թատերագետներ «Իմ սիրտը լեռներում է» դրաման համարում են նրա առաջին թատերախաղը /Բըրայըն Դաուրենթ, Թելմա Ջեյ. Շին, Վարսիկ Գրիգորյան և այլք/¹:

Փաստորեն Սարոյանը սկսել է փոքր թատերախաղերից և ապա իր ստեղծագործական ողջ ուղու ընթացքում պարբերաբար անդրադարձել է դրամատուրգիական հենց այս ձևին: «Ես շատ հինգ բուպեական խաղեր ունիմ, հարյուրավոր, ես ատի պզտիկ խաղեր կգրեմ, որ ավելի լավ հասկնամ մեծ խաղեր»², - ասում է Սարոյանը հարցազրույցներից մեկում: Սարոյանը սկզբից ևեթ անտեսել է ընդունված դրամատուրգիական ձևերն ու գնացել դրանց հերքման ճանապարհով, փոքր դրամաներին նա տվել է իր ժանրային բնութագրումները՝ ռադիոպիես /«Բան ունեմ ասելու»/, բալետային պիես /«Ամերիկացի Մեծն ապուշը»/, իտալական օպերա՝ անգլերենով /«Օպերա, Օպերա»/, կամ պարզապես՝ կարճ խաղ /«Նորեկները»/, հաճախ էլ նա ժանրը չի նշում, այլ համախմբում է դրանք «պզտիկ խաղեր» ընդհանուր անվան տակ³:

¹ Վիլյամ Սարոյանի փոքր թատերախաղերը, Էլֆիք Ջոհրաբյան, ատենախոսություն, էջ 30:

² Վիլյամ Սարոյան /Պատմվածքներ, հարցազրույցներ, էսսեներ, նամակներ, հուշեր, /կազմեց Հրանտ Մաթևոսյանը/, Երևան, 2010, էջ 275:

³ Տե՛ս Վիլյամ Սարոյան, Բան ունեմ ասելու /հինգ պիես/, Երևան, 2012:

Ի թիվս մի շարք առանձնահատկությունների՝ Սարոյանի փոքր դրամաները /լինեն դրվագ, պատկեր կամ ավարտուն խաղ/ մեկ ընդհանրություն ունեն. նրանցում առկա է դրության և խաղի անտես հարաբերություն, որ արժանի է քննության:

Սարոյանի «պզտիկ խաղ» բնորոշումն արդեն վերլուծության առիթ է տալիս: Այս թատերգությունները «պզտիկ» են միայն իրենց ծավալով, սակայն ոչ նշանակությամբ և ընդգրկումով, իսկ ահա խաղեր եզրը միանգամից հուշում է այն միտքը, որ հեղինակը սրանք ստեղծելիս իր աչքի առջև մշտապես նկատի է ունեցել բեմը: Այլապես կգրեր արձակ, որի տարածքում նրա գրիչն անպարագիծ է: «Եթե սկսիք պզտիկ, պզտիկ, պզտիկ խաղ գրելով՝ քիչ-քիչ պիտի հասկնաք և պիտի լայնանա և պզտիկ խաղն ալ կարևոր է, թող ըլլա հինգ թուպեի խաղ»⁴: Ի՞նչ բան է այս խաղը և ի՞նչ է թատրոնի ուսումնասիրողներին հուշում: «Խաղ» հասկացությունը բավականաչափ քննված, սահմանված է տեսականորեն:

Դիմենք Սարոյանի «Պինգ-պոնգ խաղացողները» /1942 թ./ պիեսին՝ նկատի ունենալով վերնագրում իսկ առկա խաղ բառը՝ խաղն այստեղ իր բուն իմաստով, ինչն արդեն հուշում է որոշակի դրություն: Խաղ խաղի՝ թատերախաղի, ներսում, նաև՝ խաղը որպես իրադրություն, որ գործող անձանց մղում է ներքին տարերային վիճակի: Ի՞նչն է ստիպում հերոսներին ամեն օր պինգ-պոնգ խաղալ: Հավանաբար երկուսի հարաբերություններում ինչ-որ չասված բան կա, ձանձրույթ կամ ձանձրույթը հաղթահարելու ցանկություն, որը հուշում է Տղային հետևյալ խոսքերն ասել. «Ուզու՞մ ես կռվենք, մենք երբեք չենք կռվել, միշտ էլ էնքան սիրալիր ենք եղել ու ծիծաղելի, ցցվել ենք դեմ դիմաց՝ պինգ-պոնգի սեղանի հակառակ ծայրերում, էս փոքրիկ հիմար գնդակը դես ու դեն գցել<...>: Արի իսկականից կռվենք»⁵, - առաջարկում է տղան, ով խոստովանում է՝ վերջերս է հասկացել, որ հաստատ սիրում է աղջկան: Տղան ինքնավստահ է, երջանիկ, նա համոզված է իրենց հարաբերությունների կատարյալ լինելու մեջ, ուստի չի վախենում այս խաղն առաջարկելուց՝ պարզապես խաղ հանուն զվարճանքի, հանուն ձանձրույթը փարատելու կամ հանուն խաղի, որը, սակայն, այլ ենթաշերտեր է բացելու իր հետևից՝ անսպասելի հետևանքներով: «Տվյալ պահին նրան ներշնչում է իր վիճակը, վիճակն էլ արթ-

⁴ Նույն տեղում:

⁵ Վիլյամ Սարոյան, Ընտիր երկեր չորս հատորով, հ. երկրորդ, Երևան, 1987, էջ 176:

նացնում է պայմանական պատկերացում ու խաղային տարերք»⁶, - գրում է համանման մի իրավիճակի մասին Հենրիկ Հովհաննիսյանը:

Աղջիկն ընդունում է առաջադրված պայմանական խաղային դրույթունը:

Աղջիկ- Շատ լավ,- ասում է,- արի գոռգոռանք մեկս մյուսի վրա, տուրու- դմփոց սարքենք, շուն ու կատվի պես իրար միս ուտենք ու մեզ յոթերորդ երկնքում զգանք⁷:

Ընդունում է, քանի որ միզուցե բան ունի ասելու, թաքնված մի խոսք, որը կանգնած է նրանց հարաբերությունների միջև ինչպես պինգ-պոնգի սեղանը, որը անջրպետ է ստեղծում երկուսի միջև: Պինգ-պոնգի գնդակը մինչև այժմ փոխարինել է չասված խոսքերին, որոնք պիեսի ներքին պլանում են, գնդակը գնացել և ի պատասխան՝ հետ է եկել՝ դարձյալ դեպի դիմացինը թռչելու, նրա մտքին հասնելու համար: Գործողությունն արտաքին շերտում պինգ-պոնգ խաղն է, երկխոսությունները դեռևս անկարևոր են: Պինգ-պոնգի սեղանի երկու ծայրերում հերոսները հարաբերական խաղաղության պայմաններում են, սակայն ամեն ինչից երևում է, որ աղջիկը ներքին կռիվ ունի, ինչ-որ անհանգստություն, որի պատճառն անհայտ է տղային և ընթերցողին, սակայն անհանգստությունը կռահելի է տղայի խաղաղ պատասխաններից և աղջկա՝ բռնկվելու պատրաստ հարցադրումներից:

Աղջիկ -Էլի դու տարար:

Տղա -Չէ, օյինը չի վերջացել, հաշիվը քսան-տասնինն է:

Աղջիկ- Բայց դու կտանես:

Տղա- Աշխատիր դու տանել⁸:

«Չպետք է հավատալ, թե խոսքը երբևիցե կծառայի մարդկանց միջև որպես ճշմարիտ հաղորդակցումների միջոց»⁹, -ասում է Մորիս Մետերլինկը: Եվ իր այս խոսքով հիշեցնում է քսաներորդ դարի հեղինակների /Իբսեն, Չեխով/ դրամաների գլխավոր առանձնահատկություններից մեկը՝ դրամայի ներքին ձևի առավել կարևոր լինելու հանգամանքը: Պինգ-պոնգ խաղացողները չեն լռելու, դրույթունը հիմնավորապես և կտրուկ փոխվելու է տղայի անսպասելի առաջարկով՝ «Ուզում ես կռվենք, մենք երբեք չենք կռվել»: Այժմ ներքին երկխոսությանը փոխարինող պինգ-պոնգ խաղը երկրորդական է

⁶ **Հենրիկ Հովհաննիսյան**, Դերասանի արվեստի բնույթը. էսթետիկական քննություն, Երևան, 2002, էջ 296:

⁷ **Վիլյամ Սարոյան**, նշվ. աշխ., էջ 176:

⁸ Նույն տեղում, էջ 174:

⁹ **Մորիս Մետերլինկ**, Մեղուների կյանքը, Խոնարհների գանձը, Երևան, 2000, էջ 171:

դառնալու, քանի որ առաջ է գալու կեցության խաղը՝ Ստանիսլավսկու «Если бы»-ն, կամ ինչպես Հենրիկ Հովհաննիսյանն է եզրը թարգմանում՝ «իցե թե»ն և ենթադրվող հանգամանքները: Տղան իր և աղջկա առաջ դրել է հորինված վիճակ և խնդիր, որը ելք է պահանջում: Ելքը Աղջիկն է գտնում՝ «առաջադրված հանգամանքի» շեշտը փոխելով դեպի իրեն՝ իր ներքին խնդիրը: Նա կռվելուն դեմ չէ, սակայն հիմնավորված, իմաստավորված:

Աղջիկ -Թե սիրում ես, խփի՛ր:

Տղա -Բայց դրա համար գոնե մեկ առիթ պիտի տաս:

Աղջիկ -Ես անհավատարիմ եմ եղել քեզ:

Տղա -Օհ, դու իսկական հրաշք ես:

Աղջիկ -Չէ, իսկապես դավաճանել եմ¹⁰:

Այժմ դրությունն աղջկա ձեռքում է, նա հավատացնում է տղային, որ երեխայի է սպասում, սակայն այլ տղամարդուց:

Տղան սկսում է տեղի տալ, դրությունն առավել դրամատիկական դարձնելու համար դրամատուրգը հերոսներին դնում է հակադիր վիճակների մեջ. երկուսն էլ խաղում են, սակայն նրանցից մեկի համար իրավիճակը տհաճ է դառնում, նա ամեն պահի պատրաստ է խաղից դուրս գալու, հակառակ նրան՝ երկրորդը՝ աղջիկը, խաղն ավելի խորացնելու ցանկություն ունի, նա ավելի վճռական է և անդրդվելի իր պնդումներում: Այստեղ ի հայտ են գալիս նրանց ներսում թաքնված հոգեբանական խնդիրները. ենթադրվող հանգամանքների իրականությունը սպառնում է դառնալ հավաստի իրականություն: Հարցը բարոյահոգեբանական դաշտում է: Աղջիկը խաղի թելադրած պայմանականության շրջանակում փորձում է պարզել տղայի բարոյական նկարագիրը՝ գուցե թե հասկանալու համար՝ արժե՞ շարունակել մի ամբողջ կյանք նման տղամարդու կողքին: Սակայն դրությունն այլ հարթություն է տեղափոխվում աղջկա մոր՝ նոր հերոսի մուտքով, ով անմիջապես հավատում է դստերը և նրան իրավիճակից իր ելքն առաջարկում:

Մայր -Եթե նրան ասես, հետդ երբեք չեմ խոսի: Տեղնուտեղը կթողնեմ ու տուն կգնամ:

Աղջիկը մոր հետ էլ չի անկեղծանում /կամ գուցե անկեղծ է, չի ստում/: Փորձությանը չի դիմանում մայրը: Աղջիկը չի ափսոսում նրան իր տանից

¹⁰ Վիլյամ Սարոյան, նշվ. աշխ., էջ 177:

հեռացնելու համար: Մոր գնալով տեսարանը հասնում է իր հանգուցալուծմանը բավական արագ:

Երկուսի հարաբերությունները մնում են առկախ ընթերցողիս համար: Հարցական է դառնում՝ արդյոք խա՞ղ է խաղում աղջիկը, թե՞ հատել է խաղի և իրականության սահմանը: Եթե իրոք այդպես է, ապա միևնույնն է, իրավիճակը խաղային է. «Իսաղ է այնքանով, որքանով նրա հիմքում պատճառի և նպատակի անորոշությունն է»¹¹: Պատճառը, ենթադրում ենք՝ փորձություն է դիմացինի համար, այնինչ նպատակը մի քանի հարցի է մղում՝ ի՞նչ նպատակ ունի աղջիկը, երբ տղային աղերսում է հավատալ իրեն, ինչու՞ է համառորեն տղային իրահրում, որ ձեռք բարձրացնի իր վրա, սակայն անդադար կրկնում է, որ սիրում է վերջինիս, ինչու՞ է գարեջրի հետևից գնացած տղան, չնայած խաղի տհաճ ուղի վերցրած ընթացքին, բարձր տրամադրության մեջ, պատրաստ շարունակելու այդ անհետթեթությունը՝ թելադրված իր իսկ կողմից որպես շփման պայման: Դրության իմաստավորման ելակետը դարձյալ պինգ-պոնգ խաղին վերադառնալն է: Թատերախաղի ներքին շերտերում թաքնված ներքին երկխոսությունն այլևս հերոսների շուրթերին է, հնչում է իբրև բացահայտ զրույց:

Տղա -Քո կարծիքով ես ի՞նչ պիտի անեմ:

Աղջիկ -Ճիշտն ասած՝ չգիտեմ:

Տղա -Ես չեմ թողնի քեզ, ես քեզ սիրում եմ: Մեկ է, սիրում եմ¹²:

Մտայլ երկխոսությանը հաջորդում է լռությունը. «Երկուսն էլ լուռումունջ իրար են նայում», նշում է Սարոյանն իբրև ռեմարկ¹³: «Մենք դեռ իրար չենք ճանաչում», -քանի որ, - «...մինչև հիմա դեռ չենք համարձակվել իրար հետ լռել»¹⁴, -գրում է Մորիս Մետերլինկն իր «Խոնարհների գանձը» հողվածում /ընդգծումը մերն է- Ա.Ա./: Սարոյանի պիեսը հաստատում է ասվածի ճշմարտացիությունը, լռությունից հետո գալիս է մեկ այլ, բոլորովին անսպասելի խոսք, մեկ այլ իրականություն, որտեղ «...Երկու հոգիներ մերձենալու են, միջնորմները տեղի են տալու, արգելքները փշրվելու են, և սովորական կյանքը

¹¹ **Հենրիկ Հովհաննիսյան**, Ստանիսլավսկու սիստեմը և խաղի պարադոքսը, Երևան, 2012, էջ 130:

¹² **Վիլյամ Սարոյան**, նույն տեղում, էջ 180-181:

¹³ Նույն տեղում:

¹⁴ **Մորիս Մետերլինկ**, նշվ. աշխ., էջ 174:

զիջելու է իր տեղը մի կյանքի, ուր ամեն ինչ լրջության է փոխարկվում, ամեն ինչ անպաշտպան է դառնում...»¹⁵:

Աղջիկ -Նա քունն է:

Տղա -Իմը^o:

Աղջիկ -Հա, ես միշտ հավատարիմ եմ եղել քեզ¹⁶:

Հիմա նրանք իրար ճանաչում են, լարված չեն, քանի որ միասին լռել են: Խաղում «Լարվածության տարրը շատ առանձնահատուկ և կարևոր տեղ է զբաղեցնում,- գրում է Հայզինգան,- լարվածությունը նշանակում է անվստահություն, հավանական հնարավորություն: Նրանում առկա է լարվածությունը թուլացնելու ձգտումը»¹⁷: Այժմ գործողության լարվածությունը թուլացել է, այսինքն՝ նպատակն իրագործվել է, դրությունը լուծված է: Խաղը հանգեցրել է դրամատիկորեն բավական հետաքրքիր ընթացքի՝ իրավիճակների վերելքներով ու վայրէջքներով, տրամադրությունների կտրուկ փոփոխություններով, դրությունների հերթազայումով: Հաղթահարված է ներքին անջրպետը երկուսի փոխհարաբերություններում: Մնում է հաղթահարել դրա առարկայական սիմվոլը՝ պինգ-պոնգի սեղանը, որն այսքան ժամանակ տարածություն է ստեղծել զույգի միջև:

Տղա- Ամենից առաջ այս սեղանը ջարդուփշուր կանենք:

Աղջիկ /Սեղանը ոտքով ջարդելով/ - Օհ, սիրելիս:

Տղա- Ճիշտ ես ասում, թե սուտ, մեկ է, ես սիրում եմ քեզ, որովհետև դու իմն ես<...>¹⁸, - ասում է Տղան և այս վերջին մենախոսությամբ ավարտում իր իսկ սկսած խաղը:

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Վիլյամ Սարոյանը որպես դրամատուրգ սկսել է փոքր թատերախաղերից և ապա իր ստեղծագործական ողջ ուղու ընթացքում պարբերաբար անդրադարձել է դրամատուրգիական հենց այս ձևին: Ի թիվս մի շարք առանձնահատկությունների՝ Սարոյանի փոքր դրամաները մեկ ընդհանրություն ունեն. նրանցում առկա է դրության և խաղի թաքնված հարաբերություն: Սարոյանի դրամատուրգիան թատերագիտական տեսանկյունից քննելու,

¹⁵ Նույն տեղում, էջ 172:

¹⁶ Վիլյամ Սարոյան, նշվ. աշխ., էջ 181:

¹⁷ Յոհան Հայզինգա, Homo Ludens, Երևան, 2007, էջ 21:

¹⁸ Վիլյամ Սարոյան, նշվ. աշխ., էջ 181:

վերանայելու անհրաժեշտություն կա: «Դրությունն իբրև ձևային հիմք Վիլյամ Սարոյանի «Պինգ-պոնգ խաղացողները» փոքր դրամայում» հոդվածը փորձ է հեղինակի փոքր թատերախաղը վերլուծելու դրության և ներքին դրամատիկական ձևի տեսանկյունից՝ հիմք դարձնելով դրամայի ներքին շերտերը, ենթադրվող հանգամանքներն ու խաղի տարերային, ինքնաստեղծ բնույթը:

Բանալի բաներ – Վիլյամ Սարոյան, «Պինգ-պոնգ խաղացողները», փոքր դրամաներ, խաղ, դրություն, Հենրիկ Հովհաննիսյան, Յոհան Հայդին-գա, Ստանիսլավսկի, ենթադրվող հանգամանքներ, դրամա:

Ануш АСЛИБЕКЯН

СИТУАЦИЯ, КАК ФОРМООБРАЗУЮЩАЯ ОСНОВА В МАЛОЙ ДРАМЕ ВИЛЬЯМА САРОЯНА «ИГРОКИ В ПИНГ-ПОНГ»

Вильям Сароян, как драматург, начал свой путь в искусстве с малой драмы и в дальнейшем, на протяжении всей своей творческой жизни, неизменно возвращался к этой форме драматургии.

Несмотря на ряд отличительных черт, сарояновская малая драматургия имеет одну общую особенность: в ней прослеживается скрытая взаимосвязь Игры и Ситуативности.

Назрела необходимость театроведческого анализа драматургии Сарояна именно с этой позиции. Настоящая статья является опытом анализа с точки зрения взаимосвязи внешней *ситуации* и внутренней драматической *формы*, имея в своей основе скрытые акценты *драмы*, предполагаемые *обстоятельства* и стихийный характер самосозидающей сущности *игры*.

Ключевые слова – Вильям Сароян, «Игроки в пинг-понг», малая драма, игра ситуации, Генрик Оганесян, Йохан Хейзинга, Константин Станиславский, предполагаемые обстоятельства.

Anush ASLIBEKYAN

THE SITUATION AS A FORMAL BASIS IN WILLIAM SAROYAN'S "THE PING-PONG PLAYERS" SHORT DRAMA

As a playwright William Saroyan started with short plays and then regularly turned to this very dramatic form during his entire creative life. Among a number of particularities Saroyan's small dramas have one thing in common: there is a hidden relationship between the situation and the play. It is necessary to review and examine Saroyan's drama from the point of view of theatre criticism. The article "The situation as a formal basis in William Saroyan's "The Ping-Pong Players" short drama" is an attempt to analyze the author's small play from the point of view of inner dramatic form, taking as a basis the internal layers of the drama, as well as its anticipated circumstances and play's spontaneous, self-creative nature.

Key words – William Saroyan, «The Ping-pong players», short drama, play, situations, Henrik Hovhannisyanyan, Johan Huizinga, Konstantin Stanislavsky, prospective circumstances.

Սոնա ՀԱԿՈՒՅԱՆ
ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտ

**ՀԱՅՈՑ ՄԵԾ ԵՂԵՈՆԻ ԱԶԴԵՑՈՒԹՅՈՒՆԸ ՓՈԼ ԿԻՐԱԿՈՍՅԱՆԻ
ԿՅԱՆՔՈՒՄ ԵՎ ԱՐՎԵՍՏՈՒՄ**

*Պատերազմը հիվանդություն է:
Իսկ այդ հիվանդության դեմ իմ զենքը
նկարչությունն է:*

Փոլ Կիրակոսյան¹

1915 թվականին Արևմտյան Հայաստանում տեղի ունեցած կոտորածն իր անջնջելի հետքն է թողել հայ ժողովրդի կյանքում, ապրումներում, հոգեվիճակում... Այդ ջարդերի արդյունքում մեր հայրենակիցները գաղթեցին ու սփռվեցին աշխարհով մեկ...

Թեև Հայոց Մեծ եղեռնի մասին տեղեկությունները լայն տարածում և ճանաչում են ստացել, սակայն այսօր՝ մեկ դար անց, դեռ շարունակվում է միահամուռ պայքարը հանուն արդարության և հայոց ցեղասպանության լիակատար ճանաչման:

Հայ արվեստագետները բազմիցս խոսել և իրենց աշխատանքներում անդրադարձել են Մեծ եղեռնին, նրանց մեջ առանձնանում է լիբանանահայ անվանի արվեստագետ, ՀՆՄ Մարտիրոս Սարյանի անվան մրցանակի (1981) և բազմաթիվ միջազգային մրցանակների դափնեկիր, սուրբ «Մեսրոպ Մաշտոց» շքանշանի (1985), Ֆրանսիայի Արվեստի և գրականության շքանշանի (1984) ասպետ Փոլ Կիրակոսյանը (1926-1993):

Անջնջելի հետք է թողել այդ դաժան ու անմարդկային կոտորածը Փոլի մանկության, հոգեկերտվածքի և նրա արվեստի վրա: Արևմտյան Հայաստանում տեղի ունեցած կոտորածի անմիջական մասնակիցներն էին նկարչի ծնողները՝ Մանուկ Կիրակոսյանը և Ռահել Պողոսյանը, ու նրանց հարազատները: Թուրքերը կոտորել էին նկարչի յոթ քեռիներին, իսկ նկարչի մայրը ստիպված սպանել էր իր նորածին մանկանը՝ մյուս երեխաների կյանքը փրկելու համար: Այդ ծանր փորձություններից հետո՝ 1924-ին, Կիրակոսյան

¹ Տե՛ս **Մարտիրոսեան Յարութին**, Նկարիչ Փոլ Կիրակոսեան, Զրոյց երեքով՝ Արուեստի, մարդու, հողի եւ հայրենիքի մասին, Պէյրուօ, Լիբանան, 1987, էջ 15:

ընտանիքի վերապրած անդամները Թուրքիայից գաղթել են Երուսաղեմ: Փոլ Կիրակոսյանն իր մանկությունն անց է կացրել գիշերօթիկներում՝ ծնողներից հեռու՝ զգալով որբության ողջ դառնությունը: Նկարիչն ասել է. «Ջարդարարներու գիտակցական ծրագրումով իրագործուած «Եղեռն»-ի ժամանակ մահը եկաւ եւ կեցաւ նոյնի՛սկ պսակադրութեան քողը ծածկուած մնաց հայ պարմանուհիներու երեսներուն, նոյնիսկ հայ բազում մայրերու բեղմնատըր արգանդները բռնի ամլացան, եւ ի վերջոյ պաշտպանելու համար մեր հաստքն ու ազգային պատկանելիութիւնը՝ մահուան հետ մտերմացած ժողովուրդ մը դարձանք: Մահուան հետ մտերմացած ըլլալու իրողութիւնը, մեր տկարութի՛ւնն է արդեօք, թե մեր գոյապայքարն ու պահանջատիրութիւնը»²:

Բազմաթիվ են նկարչի՝ հայոց ջարդերին ու գաղթին նվիրված ստեղծագործությունները: Դրանք հագեցած են մեծ տառապանքով և դառնությամբ, և նայելով այդ նկարներին՝ ակամայից զգում ես այդ ցավն ու վիշտը:

1965-ին և 1985-ին լիբանանահայ նկարիչը կազմակերպել է երկու անհատական ցուցահանդես՝ նվիրված Եղեռնի 50-ամյակին և 70-ամյակին: Հայոց ցեղասպանության 50-ամյակին նվիրված նկարներից է «Դեր Ջոր»-ը (1963-1964, յուղաներկ, 203×297սմ): Պատմական փաստերի հիման վրա կերտած այս ստեղծագործության կենտրոնական հատվածը զբաղեցնում է ողբացող կինը՝ հայի հավաքական կերպարը, ով, հայացքը վեր հառելով, Տիրոջից փրկություն է աղերսում: Կտավի առաջին պլանում ներկայացված են զոհերը՝ հոգեպես կամ ֆիզիկապես ջախջախված կերպարներ, որոնց նկարիչը կարծես լուսավորել է՝ շեշտադրելով նրանց անմեղությունը և ասես սրբացնելով նահատակներին: Կտավի կենտրոնական հատվածի աջակողմյան հետին պլանում թուրքը, զենքը ձեռքին, սառնասրտորեն կատարում է իր ոճրագործությունը: Խորքում մեծ ու անծայրածիր ամբոխ է, որի մեջ գերիշխում են տանջահար կանայք, որդեկորույս մայրերը... Մահացող մանուկների ճիչը, գազանացած ասկյարների մոնչոցը, հայ կանանց խելագարված ձայներն ասես դուրս են գալիս կտավից և լցնում մթնոլորտը սարսափով:

Իր գունային լուծումներով և հստակ վրձնահարվածներով է առանձնանում նաև «Գաղթ» (1970, յուղաներկ, 100 × 80սմ) կտավը: Այստեղ առկա են Փոլ Կիրակոսյանի կտավներում հաճախ հանդիպող խմբված, միմյանց սատարող կանանց ֆիգուրները՝ մանուկները գրկներին: Արվեստաբան Մովսես

² Տե՛ս **Հերկելեան Մովսես**, Մահուան հետ մտերմացած ժողովուրդ մը կամ՝ կեանքի «դաժան» գեղեցկութիւնը, «Ազդակ», Բեյրութ, 24.04.2000, էջ 86:

Հերկեյանի (Ծիրանի) բնութագրմամբ այս կանայք սրբերի տեսք ունեն և, կանխագգալով վտանգով լի ապագան, նրանք կամ գրկում և պաշտպանում են միմյանց՝ աղետին միասին դիմակայելու համար, կամ էլ սարսափահար փորձում են փախչել պատուհասից³:

Եղեռնին նվիրված նկարների շարքում նկարիչը հաճախ է պատկերում, թե ինչպես են մայրերն անապատում, սոված, ծարավ, տանջված իրենց մանուկներին սովորեցնում Ա, Բ, Գ, ինչպես են մայրերը հանուն իրենց զավակների դիմակայում թշնամուն: Գրեթե բոլոր թեմատիկ գործերում, կերտելով իր տխուր և յուրօրինակ աշխարհը, ինչպես «Գաղթը» կտավում, նա գծի և գույնի վարպետությամբ արտացոլել է հայ կնոջ, հայ մոր կերպարը, նրա քնքշությունն ու սերը, մայրական պաշտպանող բնազդը:

«Դեր Զոր» գրաֆիկական ստեղծագործությունների շարքը դիտողին է ներկայացնում գաղթի ճամփան բռնած, մեծագույն աղետ վերապրած տանջահար, սարսափահար հայերի, որոնց մի մասը կնքում էր մահկանացուն տեղում՝ նոր հանգրվանը չգտած: Տարբեր ժամանակահատվածներում կատարված այս նկարների մեծ մասը թաց վրձնով արված տուշանկարներ են, որոնցում համատեղված է պաստելային տեխնիկան: Այս շարքում դժվարությամբ են գատորոշվում մարդկային ուրվագծերը: «Լքված դիակը» (թուղթ, 1963) աշխատանքում կենդանիները հոշոտում են դին: Ահասարսուտ և հոռետեսական տրամադրությամբ են համակված նաև «Անգղը ոսկորների շուրջ» (թուղթ) և շարքի այլ աշխատանքներ...

Իր հեղինակած շարքի մասին նկարիչը նկատել է. «Լիբանանեան պատերազմը տեսայ, անելի արթնացաւ մէջս մօրս այդ պատմածներուն ուժգնութիւնը: Ու ես այդ թեմայով գծեցի Տէր Զօրի անապատը- շարք մը: Սկիզբը աւազը գծեց, վերջը՝ մարդիկը, որոնք դարձեալ աւազ եղան...1.5 միլիոն հայերու կորուստին վերքերը իմ մէջ անելի բացուեցան լիբանանեան կոփներու օրերուն: Յեղասպանութիւնը կը շարունակուի մինչև օրս: Իմ գործերուս մէջ միշտ գաղթն է, որ կը գծեմ: Ուրախ եմ, որ փոքր ազգի գաւալ եմ, ու անոր համար ալ պիտի ուզեմ իմ գործերովս ազգս բարձրացնել»⁴:

Հիրավի, իր ստեղծագործություններում նկարիչը միջազգային հանրությանը մշտապես ներկայացրել է Հայոց Մեծ եղեռնը և խաղաղության կոչ

³ **Movses Zirani**, Paul Guiragossian, Garni & Erebuni printing Co, p. 36.

⁴ Տե՛ս **Վարդիվառեան Յակոբ**, Գեղանկարիչ Փոլ Կիրակոսեանի հետ..., «Նոր աշխարհ», Աթենք, 10.10. 2005, էջ 6:

արել: Միևնույն ժամանակ հանուն արդարության մղվող պայքարն արվեստագետն իրագործել է ոչ միայն վրձնով, այլև խոսքով: Նա մշտապես խոսել է եղեռնի մասին և պաշտպանել հայ դատը: 1986 թվականին ՄԱԿ-ի նյույորքյան կենտրոնում տեղի ունեցած մամլո ասուլիսի ժամանակ նա հայտարարել է. «Ես հպարտ եմ փոքր երկրի մը քաղաքացին եւ փոքր ազգի մը զաւակը ըլլալուս համար: Այսօր ո՛չ Լիբանան եւ ոչ ալ Հայաստանի մէջ կործանիչ զենքեր չեն արտադրուիր: Լիբանանցիներն ու հայերը տառապած, ստեղծագործ ու հետեւաբար նաեւ խաղաղասեր ժողովուրդներ են: Անոնք կռուած են ու կը կռուին ոչ թե ուրիշներու վրայ ճնշելու, զանոնք կտորբելու եւ կամ անոնց հողերն ու ինչքերը գրաւելու համար, այլ պարզապէս իրենց մարդկային տարրական իրաւունքները պաշտպանելու եւ խաղաղօրէն ապրելու համար»:

Այսօր նկարչի հարթած ուղին շարունակում են նրա զավակները: Հայոց ցեղասպանություն և մի քանի քաղաքացիական պատերազմներ վերապրած հայրական տատիկի՝ մանկական հեքիաթները փոխարինած կյանքի պատմությունները մեծ ազդեցություն են թողել նրանց կյանքում: Նկարչի ավագ որդին՝ քանդակագործ, նկարիչ Էմանուել Կիրակոսյանը, 1979-ին անդրադարձել է հայոց ցեղասպանության թեմային և ստեղծել «Դեր-Չոր» նկարի իր տարբերակը, դա նրա դիպլոմային աշխատանքն (160x200 յուղաներկ, փայտ, 1979) էր: 2015-ին Բեյրութի արվեստի տոնավաճառի ժամանակ՝ հայոց ցեղասպանության հարյուրամյակին, Փոլ Կիրակոսյանի զավակները՝ Մանուելյան, Էմանուելը և Ժան-Փոլը, միասնաբար ներկայացրին իրենց գործերը՝ շեշտելու համար ընտանեկան ավանդույթների շարունակելիության գաղափարը:

Փոլ Կիրակոսյանի հիմնադրամի նախագահ, նրա դուստր Մանուելյա Կիրակոսյանի ջանքերի շնորհիվ է, որ նկարչի՝ Հայոց եղեռնը ներկայացնող գործերը Արշիլ Գորկու կտավների կողքին ցուցադրվեցին 2015-ի սեպտեմբերի 5-ին մեկնարկած Ստամբուլի 14-րդ միջազգային բիենալեին: Նպատակն էր, նկարչի դատեր խոսքերով, ցեղասպանության հարյուրամյակին բոլոր միջոցներով խաղաղորեն աշխարհին ցույց տալ մեր անցյալը արվեստով, հասցնել արդարության պատգամը, որովհետև արվեստն է լավագույն և միակ ձևը՝ սերունդներին պատմությանը ծանոթացնելու համար: Բիենալեի կազմակերպիչն ու հեղինակն էր անվանի գրող, արվեստաբան Քերոլին Քրիստով-Բակարգիևը (Carolyn Christov-Bakargiev), իսկ հայկական ծրագրինը՝ «Հայաստանի զարգացման նախաձեռնությունը» հիմնադրամի հիմնադիրներ Ռուբեն Վարդանյանը և նրա տիկինը՝ Վերոնիկա Չոնապենդը: Ցուցահանդեսի հիմնական նախագծերից մեկը հայկական թեման էր՝ Հայոց ցեղասպանության

100-ամյակի կապակցությամբ: Տպավորիչ էր հուլանդացի արվեստագետ Ֆրենսիս Ալեսի «Անիի լուսությունը» խորագիրը կրող խորհրդանշական ֆիլմը: Լիբանանյան արվեստագետ Հայկ Այվազյանի ջանքերով Պոլսի հունական դպրոցում հնչեցին ցեղասպանությունից փրկված հայտնի ուղի վարպետ Հրանդ Կենկոյանի մշակած ժողովրդական երգը, հատվածներ հայոց պատարագից: Ցուցադրությանը ներկայացված Փոլ Կիրակոսյանի 14 աշխատանքները մեծամասամբ արտահայտում էին Հայոց եղեռնը: Հուզիչ է և խորիմաստ նկարչի «Ձմեռ» կիսաաբստրակտ կտավը, որտեղ մարդկային ուրվագծերը պատկերում են ճակատագրի սառնաշունչ քամու դեմ խմբված և միմյանց սատարող մարդկանց: Իր բովանդակային ուղերձով այս կտավին մոտ է «Գաղթ» նկարը: Խորհրդանշական հնչեղություն ունեն նաև «Անցյալ» և «Ներկա» պատկերները, լավատեսություն ներշնչող իր գունաշարով է առանձնանում «Մեկնումը» պատկերը: Մանուելա Կիրակոսյանի հավաստմամբ. «Ցուցահանդեսի հիմնաքարն էր Փոլ Կիրակոսյանը»⁵:

Այսպես են նկարչի զավակները պահպանում և հանրությանը ներկայացնում իրենց անվանի հոր ստեղծագործությունները՝ դրանով իրենց հարգանքի տուրքը մատուցելով մեծ հայրենասերին, սիրառատ հորը և տաղանդաշատ նկարչին:

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Հողվածում հեղինակն անդրադառնում է 1915 թվականին Արևմտյան Հայաստանում տեղի ունեցած կոտորածի անջնջելի ազդեցությանը լիբանանահայ անվանի արվեստագետ Փոլ Կիրակոսյանի (1926-1993) կյանքում և ստեղծագործություններում: Նկարչի ընտանիքն այս աղետալի ոճրագործության զոհն էր դարձել, ինչի արդյունքում Փոլն իր մանկությունն անց էր կացրել գիշերօթիկներում: Նկարիչը ողջ կյանքի ընթացքում պահպանել էր մարդկության և քաղաքակրթության դեմ կատարված դաժան ոճրագործության վերհուշը: Փ. Կիրակոսյանն իր գեղարվեստական աշխատանքներում մշտապես ներկայացրել է այդ սարսափելի իրողությունները: Նա նաև խոսել է Հայոց եղեռնի մասին և խաղաղության կոչ արել: Այսօր նկարչի զավակները շարունակում են իրենց հոր գործը՝ ներկայացնելով նրա աշխատանքները միջազգային հանրությանը՝ այսպիսով քարոզելով Հայոց ցեղասպանության

⁵ Տե՛ս Սիլվի Աբելեան, Փոլ Կիրակոսեան դարձավ հիմնաքարը Պոլսոյ 14-րդ Պիեռնալիի հայկական նախագծին// <http://www.aztagdaily.com/archives/264277#comments>.

ընդունման անհրաժեշտությունը և հարգանքի տուրք մատուցելով իրենց սիրելի հորը:

Բանալի բաներ – Արևմտյան Հայաստան, Հայոց Մեծ եղեռն, գաղթ, Դեր-Ջոր, լիբանանահայ անվանի արվեստագետ, Փոլ Կիրակոսյան:

Сона АКОПЯН

ВЛИЯНИЕ АРМЯНСКОГО ГЕНОЦИДА НА ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО ПОЛЯ КИРАКОСЯНА

В статье автор рассказывает о неизгладимом воздействии армянского геноцида 1915 года на жизнь и творчество известного ливанского деятеля культуры армянского происхождения Поля Киракосяна. Родственники художника стали жертвами этого ужасного преступления, вследствие чего Поль свое детство провел в интернатах. Автор показывает, как художник пронес через всю свою жизнь воспоминания о геноциде. П. Киракосян постоянно представлял эти ужасающие события в своих художественных работах. Художник также говорил об армянском геноциде и призывал к миру. Сегодня дети художника продолжают дело отца, представляя его работы мировому сообществу, тем самым пропагандируя необходимость признания геноцида и отдавая дань уважения памяти своего отца.

Ключевые слова – Западная Армения, геноцид армян, переселение, Дер Зор, известный ливанский деятель культуры, армянское происхождение, Поль Киракосян.

Sona HAKOBYAN

THE INFLUENCE OF ARMENIAN GENOCIDE ON PAUL GUIRAGOSSIAN'S LIFE AND OEUVRE

In the article the author reflects upon the indelible influence of the Armenian genocide on the life and the works of famous Lebanese artist Paul Guiragossian.

The painter's relatives were victims of the tragic "crime against humanity and civilization", and as a result Paul spent his childhood in boarding schools. The author traces how the painter carried the memories of the genocide throughout his

life. He always represented those tragic events in his artistic works. P. Guiragossian spoke about the Armenian genocide and called on peace. The painter's children continue their father's deed by presenting his works to the world community and thus advocating the necessity of the genocide recognition and paying tribute to the memory of their father.

Key words – Western Armenia, the Armenian genocide, migration, Lebanese famous artist, Paul Guiragossian.

ԳՐԱՖԻԿԱԿԱՆ ԴԻԶԱՅՆ. ԶԱՐԳԱՅՄԱՆ ՈՒՂՂՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ ՄԻՋԱԶԳԱՅԻՆ ԴՐԱԿՏԻԿԱՅՈՒՄ

Գրաֆիկական դիզայնը տեսողական հաղորդակցական միջավայրի ստեղծման ներդաշնակ և էֆեկտային գեղարվեստական նախագծային գործունեություն է: Այն կյանքի սոցիալ-տնտեսական և մշակութային ոլորտների ինովացիոն ներդրում է, որը նպաստում է ժամանակակից գեղարվեստական մտահղացումների վիզուալ ձևավորմանը¹: Գրաֆիկական դիզայնի էությունը բացահայտող իմաստային ձևակերպումներից կարելի է նշել Ջեսսիկա Հելֆանդի միտքը. «Գրաֆիկական դիզայնը ժամանակակից արվեստ է և պրակտիկ արվեստ, կիրառական արվեստ և հին արվեստ: Ավելի պարզ՝ այն մտահղացումների վիզուալիզացման արվեստ է»²:

Գրաֆիկական դիզայնը՝ իբրև գիտության ճյուղ, կարելի է դասել գեղարվեստի և կերպարվեստի մասնագիտական ճյուղերի շարքում, որոնք կենտրոնանում են տեսողական կոմունիկացիաների և պատկերացումների վրա: Խորհրդանիշների, պատկերների, տեքստային կամ առանձին բառերի և դրանց գեղարվեստական հորինվածքներում այդ տարրերի «խմբավորման» միջոցով ստեղծագործական մտահղացման իրականացման համար օգտագործվում են տարբեր մեթոդներ և հնարներ: Գրաֆիկական դիզայնը կարող է օգտագործել տպագրական ձևավորման, կերպարվեստում օգտագործվող տեխնիկայի միջոցներ, նաև հնարներ, որոնք բնորոշ չեն այդ բնագավառներին: Գրաֆիկական դիզայնը կազմավորվել է զանազան տարածքային դպրոցների համադրմամբ, դրանք են.

- ա) ռուսական կոնստրուկտիվիզմը (1920-ական թթ.),
- բ) ամերիկյան գովազդային գրաֆիկայի դպրոցը (1930-1950-ական թթ.),
- գ) գրաֆիկայի շվեյցարական դպրոցը (1950-1970-ական թթ.),

¹ https://en.wikipedia.org/wiki/Graphic_design

² http://www.academia.edu/8158337/Whats_In_A_Name_The_Fate_Of_Graphic_Design

- դ) պլակատի լեհական դպրոցը (1950-1970-ական թթ.),
 ե) պլակատի ճապոնական դպրոցը (1960-1980-ական թթ.):

Գրաֆիկական դիզայնի ազգային դպրոցների թվին են պատկանում նաև անգլիական, հոլանդական, ֆրանսիական, գերմանական և ֆիննական դպրոցները³:

Այսօր գոյություն ունեն⁴ գրաֆիկական դիզայնի առաջնորդող կենտրոններ, որոնք եղանակ են ստեղծում բնագավառի գործունեության մեջ, ինչպես՝ Գրաֆիկական դիզայնի համաշխարհային կազմակերպությունը (ICOGRADA), Ռուսական գրաֆիկական դիզայնի ակադեմիան, բրիտանական բարձրագույն դիզայնի դպրոցը, МГХПА (mghpu)՝ Մոսկովյան պետական գեղարվեստաարդյունաբերական ակադեմիան և ВАШГД՝ Գրաֆիկական դիզայնի բարձրագույն ակադեմիական դպրոցը:

Բացի տեսողական կերպարից, տեքստից, տարածությունից, գրաֆիկական դիզայնը ընդգրկում է նաև շարժումը, ժամանակը, ինտերակտիվությունն ու կիրառում տնտեսական, մարքեթինգային և մշակութային կոմունիկացիաներ:

Այսպիսով, գրաֆիկական դիզայնը կոմունիկացիոն, ռճավորման արվեստ է, որ լուծում է խնդիրներ՝ օգտագործելով տիպ և պատկեր: Հորինվածքային հարթությունը հաճախ սխալմամբ կոչում են «տեսողական կոմունիկացիոն դիզայն»⁵, որ սահմանափակում է ստեղծագործությունը՝ ընդգծելով նրա միայն կոմերցիոն բնույթը:

Գրաֆիկ դիզայներներն օգտագործում են կերպարվեստի տարբեր մեթոդներ, տեքստային հատվածներ, առանձին բառեր, խորհրդանիշներ՝ պատկերներ ստեղծելու կամ դրանք ստեղծագործության հորինվածքում միմյանց հետ «միավորելու» համար: Գրաֆիկ դիզայները կարող է օգտագործել տպարանի, կերպարվեստի և մակետների համադրումներ, որոնց զուգակցումները նպաստում են գեղարվեստական մտահղացման իրականացմանը (նկ.1): «Գրաֆիկական դիզայն» եզրը հաճախ վերաբերում է ինչպես նախագծմանը, այնպես էլ կառույցների ստեղծմանը: Գրաֆիկական դիզայնի ամբողջական օգտագործումը ներգրավում է նույնացումներ՝ իդենտիֆիկացիաներ (լոգոտի-

³ https://en.wikipedia.org/wiki/Graphic_design

⁴ Նույն տեղում:

⁵ https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%BE%D0%BC%D0%BC%D1%83%D0%BD%D0%B8%D0%BA%D0%B0%D1%86%D0%B8%D0%BE%D0%BD%D0%BD%D1%8B%D0%B9_%D0%B4%D0%B8%D0%B7%D0%B0%D0%B9%D0%BD

պեր և բրենդինգ), հրապարակումներ (թերթեր, ամսագրեր, գրքեր), տպագրական գովազդ, պլակատներ, գովազդային վահանակներ, գրաֆիկայի կայք, արտադրանքին վերաբերող տարրեր և փաթեթավորում: Արտադրանքը կարող է ներգրավել նաև լոգոտիպ կամ արվեստի այլ ստեղծագործություններ, տեքստ և դիզայնի «մաքուր» տարրեր, ինչպես պատկերը, ձևը և գույնը (նկ.2):

Գրաֆիկական դիզայն եզրը առաջին անգամ կիրառեց Վ. Ադիսոն Դվիգինսը 1920 թ.⁶ նրա դրսևորումները տեսնելով մարդկության ողջ պատմության ընթացքում, սկսած նախնադարյան ժամանակաշրջանի քարանձավային արվեստից մինչև Գինզայի նեոնային թաղամասեր: XX-XXI դարերի տեսողական կոմունիկացիայի «պայթյունից» հետո երբեմն զգացվում է գովազդային արվեստի, գրաֆիկական դիզայնի և կերպարվեստի միջև եղած տարբերությունների նվազում⁶:

Գովազդային արվեստն ունի կոմերցիոն հատկանիշներ, քանի որ վերջնական նպատակն արտադրանքի և ծառայությունների վաճառքն է: Գրաֆիկական դիզայնի ասպարեզում կարևոր են տեղեկատվությունը, գեղարվեստական մտահղացման իրականացումը կամ «ձևավորումը»: 1927 թ. հրապարակված «Raffle»-ի գրաֆիկական դիզայնը համարվում է իր տեսակի մեջ գրաֆիկական դիզայնի առաջին արտահայտությունը⁷: Դիզայնի դասական օրինակ է Լոնդոնի մետրոյի նշանների գեղարվեստական լուծումը, որտեղ օգտագործված են Է. Ջոնսոնի կողմից 1916 թ. մշակված տառատեսակները (նկ.3): 1920 թ. խորհրդային կոնստրուկտիվիզմի «ինտելեկտուալ արտադրությունը» կիրառվում է արտադրության տարբեր բնագավառներում: Այս մոտեցման համաձայն՝ հեղափոխական Ռուսաստանի համար «անիմաստ էր ինդիվիդուալիստական արվեստը» և ավելի նպատակահարմար ու անհրաժեշտ էր ստեղծել միայն ուտիլիտար բնույթի «օբյեկտներ»⁸: Նախագծվում էին ճարտարապետական շինություններ, թատերական բեմական ձևավորումներ, կիրառական արվեստի նմուշներ (հագուստ, կահույք), պլակատներ, լոգոտիպեր, մենյու և այլն:

⁶https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%BE%D0%BC%D0%BC%D1%83%D0%BD%D0%B8%D0%BA%D0%B0%D1%86%D0%B8%D0%BE%D0%BD%D0%BD%D1%8B%D0%B9_%D0%B4%D0%B8%D0%B7%D0%B0%D0%B9%D0%BD

⁷ Տե՛ս **Baker S.** The Sign of the Self in the Metropolis, Journal of Design History (Oxford University Press. 3, 1990.

https://en.wikipedia.org/wiki/Graphic_design

⁸ Տե՛ս նույն տեղում:

Բաուհաուզի հետ է առնչվում տպագրության այնպիսի վարպետների գործունեությունը, ինչպիսիք էին Հերբերտ Բուերը, Լասլո Մոհոյ-Նադը և Էլ Լիսիցկին, որոնք մեծ ազդեցություն ունեցան գրաֆիկական դիզայնի զարգացման վրա: Նրանց կիրառած տեխնիկական հնարներն օգտագործվել են ողջ XX դարի ընթացքում: Հետագա տարիներին գրաֆիկական դիզայնը ժամանակակից ոճով լայն տարածում և կիրառում գտավ: Երկրորդ համաշխարհային պատերազմից հետո ամերիկյան տնտեսությունը մեծ պահանջարկ ստեղծեց գրաֆիկական դիզայնի, հատկապես գովազդի և փաթեթավորման բնագավառներում: Բաուհաուզի դիզայնի դպրոցի էմիգրացիան 1937 թ. Չիկագոյում զանգվածային արտադրություն բերեց մինիմալիզմ, որը ծնեց ժամանակակից ճարտարապետություն և դիզայն: XX դարի կեսերին գրաֆիկական դիզայնի հայտնի անուններից էին Ադրիան Ֆրուիթգերը (տառատեսակների դիզայն) (նկ.4), Փոլ Ռենդը, ով 1930-ականների վերջից մինչև իր կյանքի վերջը կիրառեց Բաուհաուզի գեղարվեստական սկզբունքները ժամանակակից գովազդներում ու լոգոտիպերի դիզայնում (նկ.5)՝ ցուցաբերելով եվրոպական մինիմալիզմի նկատմամբ զուտ ամերիկյան մոտեցում, նաև՝ Յ. Մյուլլեր-Բրոքմանը, ով նախագծում էր պլակատներ՝ իրենց մատչելիությամբ տիպական 1950-ականների և 1970-ականների համար (նկ.6): Տնտեսության մեջ պրոֆեսիոնալ գրաֆիկական դիզայնի հնարավորությունների օգտագործումը պայմանավորված էր աճող պահանջարկով: 1964 և 1999 թվականներին Բ. Հարլանդը հրապարակեց երկու մանիֆեստ, որոնց գաղափարների շուրջ համախմբվեցին Ռ. Վանդերլանսը, Է. Սպիեքերմանը, Է. Լյուպթոնը և Ռ. Փոունորը: 2000 թ. մանիֆեստը հրատարակվեց նաև «Adbusters»-ի կողմից, որ հայտնի էր «տեսողական մշակույթի» դեմ իր սուր քննադատությամբ⁹:

Գրաֆիկական դիզայնը կիրառվում է նաև ժամանցային ինդուստրիայի ձևավորման մեջ:

Դիզայնի այլ ձևերից են կոմիքսները, կրեդիտները, ծրագրերը, բեմական ռեկվիզիտը, հագուստի և այլ առարկաների վաճառքի համար ստեղծվող տրաֆարետային ձևերը, այսինքն՝ տեղեկատվական դիզայնը (նկ.7):

Գրաֆիկական դիզայնը կարող է օգտագործվել թերթերում, բլոգերում, հեռուստատեսությունում, վավերագրական ֆիլմերում: Համացանցի հայտնվելով ընդլայնվում են գրաֆիկական դիզայնի հնարավորությունները:

⁹ Նույն տեղում:

Կերպարվեստի բնագավառում գրաֆիկական տարրերը կարող են կիրառվել կառույցների հետ համատեղ: Նրանք մշակվում են գրաֆիկ դիզայների կողմից: Կերպարվեստը ներգրավում է այնպիսի ստեղծագործություններ, որոնք առաջին հերթին ունեն տեսողական (վիզուալ) բնույթ և զուրկ են զանգվածային տեղեկատվության, լուսանկարչության արվեստի ավանդական միջոցներից կամ թվային արվեստից:

Գրաֆիկական դիզայնի զարգացման առանձնահատկություններն ուսումնասիրելու համար անհրաժեշտ է անդրադառնալ գրաֆիկական դիզայնի համաշխարհային դրսևորումներին և գիտական ուսումնասիրություններին, որոնցում այս կամ այն չափով արտահայտվել են մասնագետների ուշադրությանն արժանացած գրաֆիկական դիզայնի զարգացման խնդիրները: Գրաֆիկական դիզայնի զարգացման նախադրյալներին նվիրված մատենագիտությունը ներկայացնում է ուսումնասիրողների տարբեր մոտեցումներ ու տեսակետներ այս հարցի շուրջ:

Գրաֆիկական դիզայնի բազմակողմանի բնույթն ու զարգացումը ներկայացնող գրականությունն աչքի է ընկնում ինչպես հանրամատչելի, հրապարակախոսական, այնպես էլ գիտական, արվեստաբանական մոտեցմամբ:

Գրաֆիկական դիզայնի խնդիրներին են նվիրված արևմտյան մասնագետների աշխատություններ՝ Տ.Մալտոնադո, Զ. Վուդեմ, Ա. Բրանց, Տ.Ֆոլկներ, Պ.Բրունետտո, Դ.Ուիլիս, Զ Տեքքեր և այլն¹⁰: Վերջին տարիներին, համակարգչային գրաֆիկական դիզայնի աննախադեպ զարգացման հետ, մեծ նշանակություն են ստացել բուն համակարգչային գրաֆիկական դիզայնի բնագավառի մշակումները (Ռ. Շուշան, Դ.Ռայտ, Լ.Լյուիս, Ֆ. Մոբուռն և Պ.Մակկորմիք)¹¹:

Վ. Լուկովի հեղինակած մենագրության մեջ¹² դիտարկվում է գրաֆիկական դիզայնի հասկացությունը զուտ «դիզայն» եզրի ծագումնաբանության

¹⁰ **Maldonado T.** Design, Nature and Revolution: Towards a Critical Ecology. – N.Y.: Harper and Row, 1972. **Woodham J. M.** Twentieth-Century Design. – Oxford;N.Y.: Oxford University Press, 1997. **Branzi A.** The Hot House: Italian New Wave Design. – Cambridge /M.A./: MIT Press, 1984.

¹¹ **Шушан Р., Райт Д., Льюис Л.** Дизайн и компьютер: Руководство по PageMaker 6 для всех и каждого: Пер. с англ., М., Издательский отдел Русская редакция ТОО Channel Trading Ltd., 1977.

¹² **Луков В., Останин А.** Дизайн: Тезаурусный анализ: Научная монография. М., Издательство Московского гуманитарного университета, 2007.

հմաստային տեսակետից՝ իր աշխատության հիմքում ընդունելով վերլուծության «տեգաուրուայան» հիմքը, այսինքն՝ լեզվաբանական կուլտուրոլոգիական, հեղինակը դիտարկում է գրաֆիկական դիզայնը՝ մասամբ ընդունելով նաև գեղագիտական ու փիլիսոփայական չափանիշներ ու տեսակետներ: Լուկովն ըստ էության գրաֆիկական դիզայնին՝ որպես համեմատաբար նոր բնագավառի, անդրադառնում է իր աշխատության երրորդ գլխում՝ եզրաբանական հասկացությունների կիրառման մեջ ավելի հարազատ լինելով մշակութաբանական, լեզվաբանական, քան արվեստաբանական տեսակետներին: Գրաֆիկական դիզայնին վերաբերող գիտական գրականության շարքում կարելի է նշել Օ. Վաշչուկի ատենախոսությունը¹³ նվիրված գրաֆիկական դիզայնի շվեյցարական դպրոցին: Աշխատության հեղինակը վերջին 10-15 տարիների ընթացքում հետզհետե աճող հետաքրքրություն է տեսնում գրաֆիկական դիզայնի զարգացման նկատմամբ ինչպես ուսումնասիրողների, այնպես էլ գրաֆիկ դիզայներների կողմից: Հեղինակի ուսումնասիրության կենտրոնում շվեյցարական գրաֆիկական դիզայնի զարգացման խնդիրներն են, որոնք ակնհայտ արտահայտվում են բազմաթիվ ցուցահանդեսներում, որոնցից է Լյու Յորքի Ժամանակակից արվեստի թանգարանում կազմակերպված «Ժամանակակից շվեյցարական պլակատները» (Recent Swiss Posters) խորագրով ցուցահանդեսը (նկ. 4), Հերբերթ Մաթթերի գրաֆիկական դիզայնի ստեղծագործությունների 1991 թ. ցուցահանդեսը (The Graphic Designes of Herbert Matter) (նկ. 8), Յյուրիխի դիզայնի թանգարանի (Museum für Gestaltung Zürich) «Մաքս Բիլլ» (MaxBill, 1998-1999) (նկ.9) և «Ռիխարդ - Պաուլ Լոզե. Կիրառական գրաֆիկա» (Richard Paul Lohse: applied graphics, 1999-2000) ցուցահանդեսները և այլն¹⁴:

Հեղինակը շվեյցարական գրաֆիկական դիզայնի դրսևորումներում տեսնում է հակադրում ամերիկյան պոպ-մշակույթին, որն ավելի վառ արտահայտվում է ամսագրային գրաֆիկայում և գովազդներում: Կարևորվում է այն հանգամանքը, որ շվեյցարական գրաֆիկական դիզայնի հիմնական առանձնահատկություններն արտահայտվում են պարզության և էթիկայի յուրօրինակ դրսևորումներով:

¹³ **Ващук О.** Швейцарская школа графического дизайна. Становление и развитие интернационального стиля типографики: монография. СПб., ФГБОУ ВПО СПГУТД, 2013.

¹⁴ <http://www.dissercat.com/content/shveitsarskaya-shkola-graficheskogo-dizaina-kak-yavlenie-proektnoi-kultury-xx>

Գրաֆիկական դիզայնի ստեղծագործություններում համակարգչային հնարավորությունների օգտագործումը սկսեց 1960-1970-ական թվականներին Գերմանիայում: Կարելի է նշել Բ.Լապոսկիի, Չ.Չուրիի և Գ.Ֆրանկիի համակարգչային գրաֆիկայի ստեղծագործությունները, որոնք փորձարարական են համարվում: Այս նկարիչների ստեղծագործությունն ուսումնասիրվել է Ջ.Նիսայի կողմից «Generative Computer graphic» (Շտուտգարտ, 1968 թ.) գիտական աշխատության մեջ¹⁵: 1968 թ. Գ.Ֆրանկեն հրատարակեց արվեստում թվային տեխնոլոգիաներին վերաբերող առաջին գիրքը: 1976 թ. լույս տեսավ Ռ.Լևիտտի գիրքը (Artist and Computer), որում հեղինակը ներկայացրել էր 36 նկարիչների անձնական փորձը համակարգչային գրաֆիկայի բնագավառում: Համակարգչային գրաֆիկայի նոր հնարավորություններին էին նվիրված մի շարք միջազգային կոնֆերանսներ և թեմատիկ ցուցահանդեսներ. 1988 թ. Քլիվլենդի պատկերասրահում (Cleveland Gallery) կազմակերպվեց «Արվեստն ու համակարգիչը» ցուցահանդեսը, 1989 թ. «Արնոլֆինի» (Arnolfini) թանգարանում՝ «Էլեկտրոնային տպագրություն» (ElectronicPrint), 1992 թ. Նյու Յորքում բացվեց էլեկտրոնային արվեստին նվիրված միջազգային փառատոն «Թվային սալոն» (Digital Salon): Գրաֆիկական դիզայնի ինովացիաների թեմային ուսումնասիրություններ են նվիրել Ս.Կուստերսը, Շ.Ռիվերզը, Ն. Սկոլսը, Ու.Ստոկլոսսը, Տ.Տրիգգսը, Շ. և Պ. Ֆիլլը, Մ.Ֆրանսիսկոն և այլն¹⁶: Գրաֆիկական դիզայնի բնագավառում 1970-ական թվականներից մեծ նշանակություն են ստանում համակարգչային տեխնոլոգիաների ընձեռած նոր հնարավորությունները, որոնք արմատապես փոխեցին գրաֆիկական դիզայնի արտահայտչականությունը: 1990-ականներից գրաֆիկական դիզայնի բնագավառում սկսում են լայնորեն օգտագործվել համակարգչային գրաֆիկայի տարրեր, որոնք հնա-

¹⁵ **Дж. Ни-са.** Генеративная компьютерная графика 1968 г. / <http://cheloveknauka.com/hudozhestvenno-kommunikativnye-osobennosti-sovremennogo-plakata-noveyshie-kontseptsii-i-tendentsii-razvitiya-v-zarubezhno/>

¹⁶ **Риверз Ш.** Максимализм. Графический дизайн эпохи упадка и пресыщенности, М., Аст, Астрель, 2008.

Stoklossa U. Advertising, New Techniques for Visual Seduction. – L.: Thames and Hudson, 2007.

Triggs T. Type Design: Radical Innovations and Experimentation. NY.: HarperCollins Publishers, 2003.

Francisco M. Sourcebook of Contemporary Graphic Design. NY.: HarperCollins Publishers, 2009.

<http://cheloveknauka.com/hudozhestvenno-kommunikativnye-osobennosti-sovremennogo-plakata-noveyshie-kontseptsii-i-tendentsii-razvitiya-v-zarubezhno/>

րավոր են դարձնում իրականացնելու նոր գեղարվեստական մտահղացումներ և հասցնում են պլակատի արվեստը նոր գեղագիտական արժեքի:

Այսպիսով, գրաֆիկական դիզայնի զարգացման ուղղությունները 8-ն են: Դրանք են.

- 1) Տիպոգրաֆիկա, կալլիգրաֆիա, շրիֆտեր, գրքային ձևավորում:
- 2) Ֆիրմային ոճ (կորպորատիվ ոճ), ֆիրմային նշաններ, լոգոտիպեր, բրենդբուլդեր:
- 3) Վիզուալ կոմունիկացիաներ, այդ թվում՝ օրիենտացիոն համակարգեր (նավիգացիոն և այլ պիկտոգրամներ):
- 4) Գովազդային և տեղեկատվական պլակատներ:
- 5) Փաթեթավորման տեսողական (վիզուալ) ոճ:
- 6) Վեբ-դիզայն:
- 7) Հեռուստահաղորդումների և զանգվածային տեղեկատվության միջոցների այլ արտադրանքների վիզուալ ոճ:
- 8) Անիմացիա:

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Գրաֆիկական դիզայնը տեսողական հաղորդակցական միջավայրի ստեղծման ներդաշնակ և էֆեկտային գեղարվեստական նախագծային գործունեություն է: Գրաֆիկական դիզայնը՝ իբրև գիտության ճյուղ, կարելի է դասել գեղարվեստի և կերպարվեստի մասնագիտական ճյուղերի շարքում, որոնք կենտրոնանում են տեսողական կոմունիկացիաների և պատկերացումների վրա: Խորհրդանիշների, պատկերների, տեքստային կամ առանձին բառերի և դրանց գեղարվեստական հորինվածքներում այդ տարրերի «խմբավորման» միջոցով ստեղծագործական մտահղացման իրականացման համար օգտագործվում են տարբեր մեթոդներ և հնարներ:

Բացի տեսողական կերպարից, տեքստից, տարածությունից, գրաֆիկական դիզայնը ընդգրկում է նաև շարժումը, ժամանակը, ինտերակտիվությունն ու կիրառում տնտեսական, մարքեթինգային և մշակութային կոմունիկացիաներ:

«Գրաֆիկական դիզայն» եզրը հաճախ վերաբերում է ինչպես նախագծմանը, այնպես էլ կառույցների ստեղծմանը: Գրաֆիկական դիզայնի ամբողջական օգտագործումը ներգրավում է նույնացումներ՝ իդենտիֆիկացիաներ (լոգոտիպեր և բրենդինգ), հրապարակումներ (թերթեր, ամսագրեր,

գրքեր), տպագրական գովազդ, պլակատներ, գովազդային վահանակներ, գրաֆիկայի կայք, արտադրանքին վերաբերող տարրեր և փաթեթավորում: Արտադրանքը կարող է ներգրավել նաև լոգոտիպ կամ արվեստի այլ ստեղծագործություններ, տեքստ և դիզայնի «մաքուր» տարրեր, ինչպես պատկերը, ձևը և գույնը: Գրաֆիկական դիզայն եզրը առաջին անգամ կիրառեց Վ. Ադիսոն Դվիզինսը 1920 թ.՝ նրա դրսևորումները տեսնելով մարդկության ողջ պատմության ընթացքում, սկսած նախնադարյան ժամանակաշրջանից մինչ օրս:

1927 թ. հրապարակված «Raffe»-ի գրաֆիկական դիզայնը համարվում է իր տեսակի մեջ գրաֆիկական դիզայնի առաջին արտահայտությունը: Դիզայնի դասական օրինակ է Լոնդոնի մետրոյի նշանների գեղարվեստական լուծումը, որտեղ օգտագործված են Է. Ջոնսոնի կողմից մշակված տառատեսակները:

Գրաֆիկական դիզայնի բնագավառում 1970-ական թվականներից մեծ նշանակություն են ստանում համակարգչային տեխնոլոգիաների ընձեռած նոր հնարավորությունները, որոնք արմատապես փոխեցին գրաֆիկական դիզայնի արտահայտչականությունը: 1990-ականներից գրաֆիկական դիզայնի բնագավառում սկսում են լայնորեն օգտագործվել համակարգչային գրաֆիկայի տարրեր, որոնք հնարավոր են դարձնում իրականացնել նոր գեղարվեստական մտահղացումներ և հասցնում են պլակատի արվեստը նոր գեղագիտական արժեքի:

Այսպիսով, գրաֆիկական դիզայնի զարգացման ուղղությունները 8-ն են: Դրանք են.

- 1) Տիպոգրաֆիկա, կալիգրաֆիա, շրիֆտեր, գրքային ձևավորում:
- 2) Ֆիրմային ոճ (կորպորատիվ ոճ), ֆիրմային նշաններ, լոգոտիպեր, բրենդբուքեր:
- 3) Վիզուալ կոմունիկացիաներ, այդ թվում՝ օրինետացիոն համակարգեր (նավիգացիոն և այլ պիկտոգրամներ):
- 4) Գովազդային և տեղեկատվական պլակատներ:
- 5) Փաթեթավորման տեսողական (վիզուալ) ոճ:
- 6) Վեբ-դիզայն:
- 7) Հեռուստահաղորդումների և զանգվածային տեղեկատվության միջոցների այլ արտադրանքների վիզուալ ոճ:
- 8) Անիմացիա:

Բանալի բաներ – գրաֆիկական դիզայն, տիպոգրաֆիկա, ֆիրմային աճ, վիզուալ կոմունիկացիաներ, գովազդային պլակատներ, վեբ-դիզայն, անիմացիա:

Արտակ Աղլամազյան

ГРАФИЧЕСКИЙ ДИЗАЙН: НАПРАВЛЕНИЯ ЕГО РАЗВИТИЯ В МЕЖДУНАРОДНОЙ ПРАКТИКЕ

Графический дизайн – художественно-проектная деятельность по созданию гармоничной и эффективной визуально-коммуникативной среды. Графический дизайн, как научную область, можно отнести к числу профессий художественного и изобразительного творчества, основывающихся на визуальной коммуникации и представлениях. Графический дизайн использует символы, изображения, тексты, отдельные слова, „соединяя” эти элементы в художественные композиции, реализуя творческий замысел художника, используя для этого разные методы и приемы.

Помимо визуального образа, текста, пространства, графический дизайн включает в себя также движение, время, интерактивность, применяя экономические, маркетинговые и культурные коммуникации.

Термин „Графический дизайн” часто употребляют как по отношению к проектированию, так и при создании конструкций. Полное использование графического дизайна включает в себя идентификации (логотипы и брендинг), издания (газеты, журналы, книги), печатную рекламу, плакаты, рекламные щиты, графический сайт, элементы, относящиеся к производству и упаковке. Производство может включать в себя также логотип или другие произведения искусства, текст и дизайн „чистых” элементов, таких как изображение, форма и цвет. Термин „Графический дизайн” впервые применил В.Аддисон Двигинс в 1920-м году, видя его проявления на протяжении всей истории человечества, с первобытно-общинного строя до современности.

Графический дизайн Raffe, изданный в 1927 году, считается первым проявлением графического дизайна. Классическим примером дизайна является художественное решение знаков лондонского метрополитена, где использован шрифт, разработанный Э.Джонсоном.

В графическом дизайне с 1970-ых годов большое значение получают возможности компьютерных новых технологий, которые коренным образом изменили выразительность графического дизайна. С 1990-ых годов в области

графического дизайна начинают широко применять элементы компьютерной графики, что делает возможным реализовать новые художественные замыслы, придать искусству плаката новую эстетическую ценность.

Таким образом, графический дизайн развивается в следующих направлениях:

- 1) Типографика, каллиграфия, шрифты, книжное оформление;
- 2) фирменный стиль (корпоративный стиль), фирменные знаки, логотипы, брендбуки;
- 3) визуальные коммуникации, в том числе ориентирные системы (навигационные и другие пиктограммы);
- 4) рекламные и информационные плакаты;
- 5) визуальный стиль упаковки;
- 6) веб-дизайн;
- 7) визуальный стиль телепередач и других продукций массовых информационных средств;
- 8) Анимация.

Ключевые слова – графический дизайн, типографика, фирменный стиль, визуальные коммуникации, рекламные плакаты, веб-дизайн, анимация.

Artak AGHLAMAZYAN

GRAPHIC DESIGN: THE DIRECTIONS OF ITS DEVELOPMENT IN INTERNATIONAL PRACTICE.

Graphic design is an art-project activity to create a harmonious and effective visual communication medium. Graphic design, as a scientific field, can be attributed to a number of professions of artistic and visual arts based on the visual communication and visual presentation.

Graphic design uses symbols, images, texts, certain words, “combining” these elements in artistic compositions, realizing creative idea of the artist, using various methods and techniques for that.

Besides visual images, texts and space, graphic design also includes motion, time, interactivity, applying economic, marketing and cultural communications.

The term “Graphic design” is often used both as a design and creation of constructions. The overall usage of graphic design includes identifications (logos and branding), publications (magazines, newspapers and books), print advertise-

ments, posters, billboards, website graphics and elements related to production and packaging.

The production may also include logo and other artworks, text and design of “pure” elements such as images, shapes and colors. The term “Graphic design” was first used by William Addison Dwiggins in 1920, seeing its manifestation throughout the history of mankind, from the primitive society to modern times.

Raffe's Graphic Design, published in 1927, is considered to be the first manifestation of graphic design. A classic example of design is the signage in the London Underground, where is used a typeface designed by Edward Johnston.

Since the 1970s, the opportunities of new technologies of computer have got great importance in graphic design, which have fundamentally changed the expression of graphic design.

Since the 1990s, computer graphics have been widely used in the field of graphic design, which has made it possible to realize new artistic ideas, to give an art poster a new aesthetic value.

Thus, graphic design is developed in the following 8 directions:

- 1) book layouts and illustrations
- 2) advertising and informational posters
- 3) graphical solutions of postcards and stamps
- 4) corporate style of the company and its main element - logo
- 5) booklets, brochures, calendars and other promotional printing products
- 6) packaging, labels, covers
- 7) Internet sites
- 8) Animation.

Key words – graphic design, book layouts, corporate style, informational posters, Internet sites, animation.



1. Ջոշ Գարի. Կոկա-կոլայի պոստեր: 2012թ.



2. Բենգալ Ֆ. Կինոփառատոնի ատրիբուտիկայի բրենդային մշակում: 2013թ.



3. Է.Ջոնսոնի կողմից մշակված լրգոտիպը, իր իսկ ստեղծած տառատեսակով: Անգլիա, 1916թ.



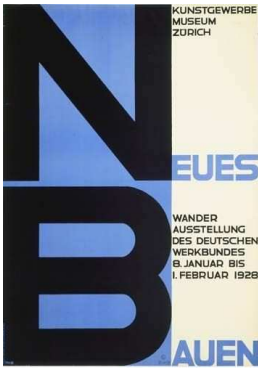
4. Ադրիան Ֆրուտիգեր. Տառատեսակների դիզայն



5. Պոլ Ռենդ. Լոգոտիպեր



6. Յուլիեր-Բրոքման. Պլակատներ



7. Թ.Բալներ. Պոստեր «Ժամանակակից շվեյցարական պլակատ» ցուցահանդեսից, Նյու Յորք, 1928թ.



8. Հերբերթ Մաթթեր. Պոստեր անհատական ցուցահանդեսից, ԱՄՆ, 1991թ.



9. Մաքս Բիլլ, Պոստեր անհատական ցուցահանդեսից, Ցյուրիխ, Շվեյցարիա, 1998-1999թթ.:

ՆԻԿՈԼ ԳԱԼԱՆԴԵՐՅԱՆԻ «ՀՈՎԻՎԸ» ՕՊԵՐԱՆ

«Աշխատիր միշտ ամբոխից բարձր լինել: Կեանքիդ մէջ ունեցիր մի բարձր ձգտում, որին հասնելու համար գուցէ պիտի զոհես շատ բան:

Այդ ճանապարհին ամբոխը քեզ կը ցեխոտի, քեզ կհայիոյի, բայց դու առանց ուշադրութիւն դարձնելու պիտի շարունակես քո վերելքը, մինչև հասնես քո կէտ նպատակին»¹:

Ն. ԳԱԼԱՆԴԵՐՅԱՆ

Գալանդերյանի երաժշտությունը գրավում է իր արտահայտչական լեզվի բնականությամբ, համեստությամբ ու անմիջականությամբ: Այն չի փորձում զարմացնել, ցնցել, այլ առինքնում է զգացմունքների նրբությամբ ու սիրառատությամբ: Սա են վկայում բոլոր նրանք, ովքեր երբևէ առնչվել են կոմպոզիտորի ստեղծագործությանը, և սա է վկայում ժողովուրդը, ում շուրթերին ականայից հնչում են նրա երգերը: Կոմպոզիտորն անդադարձել է օպերային ստեղծագործությանը ևս:

1924 թվականին՝ ընտանիքի վերջնական քայքայումից հետո, Ն.Գալանդերյանը որոշում է մենակ ապրել: Այդ ծանր կացությունն ու վիշտը մոռանալու համար նա լիովին նվիրվում է աշխատանքին՝ փորձելով այդտեղ գտնել հոգեկան մխիթարություն: 10 տարվա դադարից հետո դրվում է հիմքը բուռն ստեղծագործական կյանքի: Համերգային լայնածավալ գործունեությունը պսակվում է օպերա գրելու մտահղացմամբ: Ցավոք, նրա երեք օպերաներից միայն մեկին վիճակվեց բեմադրվել, այն էլ պարզ չէ՝ դաշնամուրի նվագակցությամբ, թե՞ փոքրիկ նվագախմբի:

Ն.Գալանդերյանի օպերային ստեղծագործությունները կարելի է դասել քնարական օպերայի ժանրին: Դրանք ավելի շուտ հիշեցնում են երաժշտական փոքրածավալ դրամաներ: Իհարկե, ենթադրել, թե որոնք են դրա պատճառ-

¹ ՍԵԳԱԼ (Սեդա Գալանդերյան), Յուշեր, Թեհրան, 2002, էջ 28:

ները, հնարավոր է: Կոմպոզիտորը նախաձեռնեց ստեղծել օպերաներ՝ իր աչքի առաջ ունենալով Իրանում առկա ոչ պրոֆեսիոնալ, շատ սահմանափակ հնարավորություններ: Ունեցող սիրողական կատարողական կազմ, որն ի վիճակի չէր երկարաշունչ ու բարդ արիաներ հնչեցնելու բեմից: Մյուս պատճառը հանդիսատեսն է, որը պատրաստ չէր ընդունելու ծավալուն երաժշտական մենախոսություններ: Բայց հիմնական պատճառն այն է, որ Գալանդեթյանը որպես կոմպոզիտոր կայացել է երաժշտական փոքր ձևերի մեջ՝ սիրերգ, խմբերգ, գործիքային պիես: Այսինքն՝ իր մտածողությամբ, ստեղծագործական կերտվածքով Ն.Գալանդեթյանը երաժշտության կամերային տեսակի ներկայացուցիչ է, և նրա օպերաները լուծում են ստանում ևս կամերային բանալիով: Գուցե սրանք են պատճառներն այն բանի, որ օպերաների խմբագրության մեջ քիչ են օգտագործված ժամանակակից օպերայի արտահայտչամիջոցները, հարմոնիկ լեզուն աղքատիկ է հնչում, նյութի ֆակտուրան աչքի չի ընկնում իր հարստությամբ: Բայց չէ՞ որ նույն պատկերը կարելի էր տեսնել Տիգրանյանի «Անուշ» օպերայի առաջին խմբագրության պարագայում, ու չնայած այս փաստին՝ «Անուշը» զբաղեցրեց իր անփոխարինելի տեղը մեր օպերային արվեստում:

Գալանդեթյանի օպերաների հերոսները ներկայանում են ժողովրդական երգի ոճին բնորոշ պարզ մեղեդիներով, որոնք շատ հեռու են bel canto-ից: Վոկալ երաժշտության ձևերից Ն.Գալանդեթյանը նախապատվությունը տվել է արիոզոյին, որտեղ նա ավելի անկաշկանդ է երաժշտական մտքի շարադրման մեջ: Արիոզոյի փոքր-ինչ ազատ կառուցվածքն ավելի մոտ է ժողովրդական երգերի ձևերին, իսկ Ն.Գալանդեթյանի հերոսները հենց այդ երգերը ստեղծող շերտն են: Չկան ընդգծված ռեչիտատիվներ: Դրանք օժտված են Գալանդեթյանին բնորոշ մեղեդայնությամբ, սահուն վերաձվում են դերերգի՝ կազմելով ռեչիտատիվ-արիոզոյի ձևը: Օպերաները կառուցված են երաժշտական երկխոսությունների օգտագործման սկզբունքով, որոնց միջոցով է ի հայտ գալիս բախումը և կապ ստեղծվում դերերգերի միջև:

Նիկոլ Գալանդեթյանի երրորդ՝ «Հովիվը» օպերան, գրվել է 1932 թվականին: Լիբրետոյի համար հիմք է ծառայել Վրթանես Փափազյանի 50 գրույցներից մեկը՝ «Լուր-դա-լուրը»: «Քրդական անգիր գրականության լուսագոյն հովերգություններից մեկն է դա, որի արևելեան վառ գոյներով ներդաշնակած ջերմ երաժշտութունն ազդու է, խոր և տպավորիչ²: Փափազյանի ստեղծագոր-

² Երեմյան Ա., Երգահան Նիկոլ Գալանդեթյան, Թեհրան, 1947, էջ 18-19:

ծություններում նշանակալի տեղ է գրավում վերոհիշյալ ժանրը, որն ինքը՝ հեղինակը, անվանում է զրույց: Դրանց մեջ կան ստեղծագործություններ, որոնք իրենց բնույթով մոտ են հեքիաթին, կան ժողովրդական լեգենդներ և այլն: Այս ստեղծագործություններում նա առաջ է քաշում ժամանակի հուզող խնդիրները, ինչպես նաև այնպիսի հավերժական հարցեր, ինչպիսիք են բարին ու չարը, կյանքն ու մահը, փողի իշխանությունը և այլն: Այս ստեղծագործությունների կենտրոնում գտնվում են հարուստներն ու աղքատները, լսվում են սոցիալական անհավասարության դեմ բողոքի նոտաներ: Հեղինակը, սակայն, ցույց չի տալիս իրավիճակից դուրս գալու որևէ ելք: Փափազյանի զրույցները հիմնականում ավարտվում են գլխավոր հերոսների մահով:

Ն.Գալանդերյանի «Հովիվը» օպերայի լիբրետոյի հեղինակը Հովհաննես Մովսիսյանն է, ով նաև նրա «Լավվարի որսը» օպերայի լիբրետոյի հեղինակն է: Թեև օպերայի սկզբնամասում նշվում է նաև կոմպոզիտորի անունը՝ որպես համահեղինակ, սակայն Գալանդերյանն իր ինքնակենսագրության մեջ նշում է միայն Մովսիսյանին: Կոմպոզիտորի արխիվում պահվում են օպերայի երկու սևագիր ամբողջական կլավիր, նախերգանքի կլավիրն առանձին և նախերգանքի պարտիտուրը: Ըստ այդմ կարելի է ենթադրել, որ կատարվել է միայն օպերայի նախերգանքը: «Որոշ արգելափոխ պատճառներով կարելի չի եղել բեմադրել», - այս հակիրճ բացատրությունն է տալիս Ն.Գալանդերյանն իր ինքնակենսագրության մեջ: Այս օպերան, ինչպես և կոմպոզիտորի նախորդ երկու օպերաները, հեռու է մոնումենտալիզմից: Գործող անձանց թիվը հասցված է նվազագույնի: Ողջ ուշադրությունը հերոսների անձնական ճակատագրերի վրա կենտրոնացնելու ձգտումը երկրորդ պլան է մղում օպերայի բուն կոնֆլիկտի բացահայտումը: Հիմքում ընկած է անաղարտ սիրո գաղափարը, որը կործանվում է՝ չհաշտվելով և ըմբոստանալով դարավոր սովորույթի դեմ:

Օպերան պատմում է Աղայի աղջկա՝ Զալսեի և հասարակ հովվի՝ Հասոյի միջև ծագած մեծ սիրո մասին, որն իրավունք չուներ կյանք ունենալու: Այն բաղկացած է 4 գործողությունից, որոնցից միայն երկրորդ գործողությունն է, որ հինգ պատկերի է բաժանվում, մնացած երեքը մեկ ամբողջական մաս են: Սկսվում է ուվերտյուրայով (*Maestoso Andante, amoroso*), որն իր մասշտաբով զգալիորեն գերազանցում է նախորդ երկու օպերաների նախերգանքներին և չունի իր շարունակությունը ինտրոդուկցիայի տեսքով, ինչը բնորոշ է Գալանդերյանի գրելաձևին: Թերևս այս դեպքում ինտրոդուկցիային փոխարինելու է գալիս սրնգի դյուբիջ մենանվագը, որով սկսվում և ավարտվում է օպերան: Ի դեպ, թեև օպերայի ամբողջական պարտիտուրը չկա, սակայն կլավիրի վերջ-

նահատվածում սրնգի մենանվագը կոմպոզիտորը հանձնարարում է ֆլեյտային: Ուվերտյուրայի թեմատիկ նյութը վերցված չէ օպերայից: Այն սկսվում է հանդիսավոր քայլերգով: Կարճ քայլերգային նախաբանից հետո հանդես են գալիս հիմնական երկու թեմաները (երկուսն էլ B dur-ում), որոնց վրա կառուցվում է ամբողջ ուվերտյուրան: Երկու թեմաներն էլ շատ մեղեդային են և վստահաբար պետք է հնչեն լարայինների մեկնաբանությամբ՝ ապահովելով երկխոսության սկզբունքը: Երկու թեմաներն էլ ողջ ուվերտյուրայի ընթացքում բազմիցս կրկնվում են՝ առաջինն աննշան փոփոխություններ կրելով հիմնականում բասում, երկրորդը՝ կրկին աննշան փոփոխություններով տեղափոխվելով մի ձայնից մյուսը:

Այս օպերայի երաժշտական լեզուն առանձնանում է իր ընդգծված պարայնությամբ (կոմպոզիտորը հաճախ դիմում է 5/8 չափին): Գալանդերյանը վստահորեն հենվել է իր ժամանակաշրջանում հնչող կենդանի երաժշտական ինտոնացիաների վրա: Այդ ինտոնացիաներն արտահայտում են բոլորին այնքան ծանոթ սիրո, բաժանումի, կարոտի զգացմունքները, որոնք հասանելի են յուրաքանչյուրի ականջին:

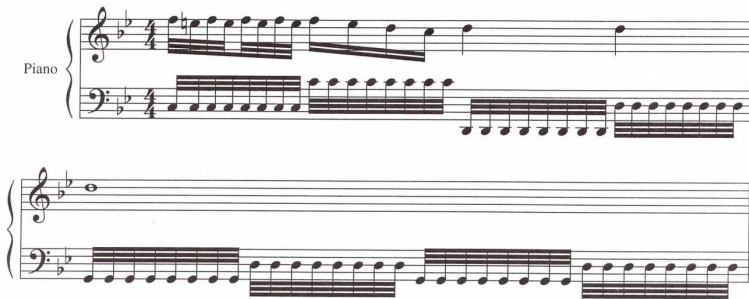
Թեև օպերայի հիմքում ընկած է քրդական պոեմ, սակայն հարց չի առաջանում, թե ինչ ազգային պատկանելություն ունի օպերան: Գալանդերյանը մտածում և ստեղծագործում էր հայերեն, և այս օպերան, առավել քան մյուսները, հազեցած է հայկական հնչերանգներով: Օպերայում չկան միջանցիկ նվագախմբային կտորներ, ինչը մենք տեսնում ենք նրա նախորդ օպերաներում, և սա իհարկե խոչընդոտում է երաժշտական նյութի դինամիկ զարգացումը: Օպերան կազմված է առանձին ավարտուն համարներից: Լայթթեմաների բացակայության պարագայում այն փոքր-ինչ նմանվում է երգաշարի:

Օպերայի յուրաքանչյուր գործողություն ընդհանուր առմամբ ներկայացնում է մեկ կամ երկու երկխոսություն: Ջուգերգերը, որոնց շնորհիվ զարգանում է օպերայի գործողությունը, շատ երգային են ու սրտառույ: Դրանք կատարողին բարդ տեխնիկական խնդիրներ չեն առաջադրում, բայց հոգեկան մեծ նվիրում են պահանջում: Հարկ է նշել, որ կոմպոզիտորը շոայլ չէ երաժշտական եզրերի գրառման հարցում, սակայն amoroso եզրը կարելի է հանդիպել նրա գրեթե բոլոր ստեղծագործություններում, մասնավորապես օպերաներում:

Ուվերտյուրային հաջորդող առաջին և երկրորդ գործողություններն աչքի են ընկնում իրենց արտասովոր տոնայնական կառուցվածքով: Անսպասելի տոնայնական շեղումներն ու մետրի անընդմեջ փոփոխությունն ունկնդրին շփոթության մեջ են գցում և հետաքրքիր կերպով զարմացնում: Ցավալի է, որ

այս մոտեցումն իր զարգացումը չի ունենում: Օպերայի հետագա ամբողջ ընթացքում կոմպոզիտորը հավատարիմ է մնում իր երաժշտական մտածողությանը: Սինկոպաների առատությունը նկատվում է ողջ օպերայի ընթացքում: Առաջին արարը սկիզբ է առնում սրնգի գայթակղիչ մենանվագով, սրնգի հնչյուններն առաջին իսկ թուպեից հարազատության ջերմությամբ են պատում ունկնդրին:

1



Զարածնի գարունը, վագելով լեռնալանջերով, հասնում է Զալխեի հմայված հոգուն և անհանգստությամբ ցնում այն: Անհանգստություն կա նաև սինկոպաներով ու ֆորշլագներով հարուստ Հասոյի նվագում:

Տեսարանը սկսվում է Զալխեի և Գիվլիի A-dur զուգերգով, որն ընդհատվում է Հասոյի սիրո խոստովանությամբ, որը կոմպոզիտորը հնչեցնում է համանուն մինորում, այն վերածվում է Հասոյի և Զալխեի զուգերգի, որտեղ Զալխեի սիրո թեման որոշակի փոփոխություններով հնչում է արդեն մինորում. կարծես աղջկա սիրտը նախազգում էր իրենց միության անհնարինությունը:

Երկրորդ գործողության մեջ բեմը ներկայացնում է Աղայի հյուրասենյակը՝ արևելյան կահավորանքով: Պատերին՝ գորգեր, հին գեներեր, աջ կողմում՝ բազմոց՝ գորգով ծածկված, ձախ կողմի պատին՝ մի հայելի, որի տակ՝ գորգով ծածկված մի սնդուկ: Աղան մենակ, մտախոհ, համրիչը ձեռքին՝ քայլում է:

Աղայի երաժշտական համարը, որը հնչում է e-moll-ում, ամբողջությամբ բացահայտում է նրա կերպարը:

Աղէն

ի մշ - պէս տես - նում էք, յի - մար չօ - բա - նը աղ - ջկաս սի - րում է,

նը - րան ու - գում է,

Մենախոսության ընթացքում, որն ընդհատվում է հեռվից լսվող հովվի սրնգի ձայնով, նա ծրագրում է ծուղակ պատրաստել հովվի համար և դրանով փրկել իր պատիվը բեկերի մոտ:

Երկրորդ տեսարանը ներկայացնում է Աղայի և Զալխեի զուգերգը: Նրանց զուգերգը վալս է, որն ուղեկցվում է հոր և աղջկա հարց ու պատասխանով: Մի երաժշտական միտքը կարծես սկիզբ է առնում մյուսից, նույնիսկ շատ հաճախ մեկի երաժշտական նախադասությունը սկսվում է նույն երաժշտական մոտիվով, ինչ նախորդն էր: Սրանով ասես կոմպոզիտորն ուզում է ցույց տալ, որ հայրը և դուստրը համաձայնության են գալիս՝ ևս մեկ անգամ ընդգծելով հոր խորամանկությունն ու կեղծիքը:

Երրորդ և չորրորդ տեսարաններում աղայի և ծառայի զուգերգն է, որը եզրափակում է հինգերորդ տեսարանը՝ իր հաղթանակը վաղաժամ տոնող աղայի ծիծաղով:

Երրորդ գործողությունն աղայի և երեք գյուղացիների գրույցն է, որը շատ երգային է և գրված է կրկին հարց ու պատասխանի սկզբունքով: Սկսվում է այն գյուղացիների միջև գրույցով, ովքեր քննարկում են, թե ինչի համար կարող էր աղան իրենց կանչել: Տենորի սոլոյին պատասխանելու է գալիս բարիտոնի և բասի ունիստը: Նրանց միանում է աղայի խրոխտ ձայնը, ում խոսքին ի պատասխան գյուղացիները նրա գովքն են անում: Այս դեպքում արդեն ունիստն են հնչում տենորի և բարիտոնի դերերգերը, և նրանց գումարվում է բասը: Սկսվում է գործողությունը B-dur-ում և ավարտվում զուգահեռ մինորում:

Չորրորդ գործողությունը սկսվում է գյուղացիների կողմից աղայի փառաբանմամբ: Տոնական տրամադրություն է տիրում ամենուր: Հնչում է աղայի խրոխտ ձայնը, որը Հասոյին հորդորում է փչել սրինգը և կատարել

իրենց պայմանը: Ոգևորված հովիվը սկսում է իր նվագը, որը դյուբում է բոլորին: Ոչխարները կամաց-կամաց բոլորում են ելարանի շուրջը: Լսվում է հմայված աղջկա խոստովանությունը, որն ավելի է ոգևորում հովիվին: Նվագը նորից շարունակում է Հասուն՝ շատ ավելի ուժեղ և ոգևորված: Ոչխարները հմայված սկսում են կամաց-կամաց բարձրանալ: Հանկարծ ներին ոտքը դնում է կոտրված աստիճանի վրա և գլորվում է անդունդը: Հասուն առանց նկատելու շարունակում է նվագը: Ոչխարները դյուբված մոտենում են ու գլորվում ցած: Հասուն նվագի եղանակը փոխում է, բայց իզուր, ոչխարները հետ-հետ են գնում: Նա կռանում է, տեսնում ելարանի բացվածքը և նկատում կեղծիքը, նայում է Զալխեին, ընկնում է, ցած գլորվում: Նրա հետևից Զալխեն մի ճիչ է արձակում, պատուհանից նետվում իր սիրահար Հասույի հետևից: Մի պահ՝ լռություն: Աղան շփոթված կանգնած է քարացած: Լսվում է ջրի խուլ ձայնը:

Փափազյանի տեքստի և լիբրետոյի միջև կան բազմաթիվ տարբերություններ: Փափազյանի գրույցի հերոսները երեքն են՝ Աղան, Զալխեն և Հասուն, իսկ Գալանդերյանի օպերայում կան ևս մի քանի հորինված կերպարներ՝ Զալխեի ընկերուհին՝ Գիվին (մեցցո-սոպրանո), Աղայի ծառան (բարիտոն), ով բավական մեծ դերակատարում ունի երկրորդ գործողության երրորդ և չորրորդ տեսիլներում, և երեք գյուղացիների կերպարները (տենոր, բարիտոն, բաս), որոնց շուրջը ծավալվում է երրորդ գործողությունը: Չորրորդ գործողության մեջ կա նաև երգչախմբային հատված, որի տեքստը նույնպես Փափազյանի մոտ բացակայում է:

Զուր չէ, որ Գալանդերյանը չի պահպանել Փափազյանի գրույցի վերնագիրը: «Լուր-դա-լուր» այն մեղեդին է, որը Հասուն նվագում է պատմվածքի վերջում, այն մեղեդին, որին ծանոթ են բոլորը, այն երգերի փառքն է: Կարելի է ենթադրել, որ քուրդ ժողովրդի համար սա շատ հարազատ մեղեդի է, իսկ Գալանդերյանը փորձում էր համամարդկային արժեք ներկայացնել:

«Նիկոլ Գալանդերյանը ներկայացրել է օպերային երաժշտության իր՝ «կամերային» տեսակը, որն իր նպատակային ու բովանդակային դրսևորումներով ամենևին չի դավաճանում եվրոպական դարավոր պատմություն ունեցող ժանրին: Իր ձևի մեջ պարզ է, մատչելի ու դյուրըմբռնելի: Ն. Գալանդերյանը չի օգտագործել ֆոլկլորային ոչ մի նմուշ, բայց որպես հայ ժողովրդական երաժշտական ինտոնացիայի հարուստ պաշարն իր ստեղծագործական կերտվածքի մեջ կրող արվեստագետ՝ ներկայացրել է խորապես ազգային կեր-

պարներ, որոնք հայ երաժշտության պատմության մեջ կգտնեն իրենց ուրույն տեղը»³:

Մենք կարծում ենք, որ Գալանդերյանի «Հովիվը» օպերան արժանի է մեծ ուշադրության: Այն իրավունք ունի բեմական կյանք ունենալու, իսկ դրա իրականացման համար առաջին անհրաժեշտությունը պարտիտուրի ստեղծումն է:

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Նիկոլ Գալանդերյանի «Հովիվը» օպերայի ստեղծման համար հիմք է ծառայել Վրթանես Փափազյանի «Լուր-դա-լուր» զրույցը, որի առանցքում ընկած է քրդական պոեմ: Օպերան կարելի է դասել քնարական օպերայի ժանրին: Այն երաժշտական փոքրածավալ դրամա է: Հիմքում ընկած է անաղարտ սիրո գաղափարը, որը կործանվում է՝ չհաշտվելով և ըմբոստանալով դարավոր սովորույթի դեմ:

Բանալի բաներ – Գալանդերյան, օպերա, «Հովիվը», Փափազյան:

Лилит АКОПЯН

ОПЕРА НИКОЛА ГАЛАНДЕРЯНА “ПАСТУХ”

В основе создания оперы Никола Галандеряна “Пастух” лежит поэтическая легенда Вртанеса Папазяна “Лур-да-лур”, в свою очередь основанная на курдской поэме. Оперу можно отнести к лирическому жанру. Она представляет собой небольшую музыкальную драму, в основе которой лежит красивая любовная история, которая рушится под гнетом вековых обычаев и традиций.

Ключевые слова – Галандерян, опера, “Пастух”, Папазян.

³ Գալանդերյան Ն., Օպերաներ, հ. է, Երևան, 2003, էջ 6:

Lilit HAKOBYAN

NIKOL GALANDERYAN'S "HOVIV" OPERA

The basis for creation of Nikol Galanderyan's opera "Hoviv" ("The shepherd") is considered to be "Lur-da-lur" poetic legend by Vrtanes Papazyan, which is based on a Kurdish poem. An opera can be classified to the lyrical opera genre. It represents a musical small-scale drama. The underlying idea is pure love, which is destroyed under the negative impact of the centuries-old tradition.

Key words – Galanderyan, opera, "Hoviv", Papazyan.

Շուշան ԱՅՎԱԶՅԱՆ
Երևանի Կոմիտասի անվան
պետական կոնսերվատորիա

ՀԱՅ ԿՈՄՊՈԶԻՏՈՐՆԵՐՆ ԻՐԱՆԻ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՄՇԱԿՈՒՅԹԻ ՀԱՄԱՏԵՔՍՈՒՄ

Մեր հոդվածի նպատակն է ներկայացնել Իրանի երաժշտական մշակույթին անգնահատելի ծառայություն մատուցած և առաջընթացի մեծ լիցքեր հաղորդած հայ երաժիշտ-երգահանների մի սերունդ, ովքեր իրենց կոմպոզիտորական, հասարակական և լուսավորչական բազմակողմանի գործունեությամբ նպաստեցին Իրանի մշակութային կյանքի կայացմանը¹: Թեև նրանց ստեղծագործությունը լայն արձագանք չի ստացել և մասամբ էլ անձանոթ է հայրենիքում, Իրանի պրոֆեսիոնալ երաժշտարվեստի ձևավորման և զարգացման տեսանկյունից դժվար է գերազնահատել նրանց դերը: Արվեստագետների և մշակութային գործիչների շարքում առանձնապես նշանակալի են Ռուբեն Գրիգորյանի (1915-1991), Էմմանուել Մելիք-Ասլանյանի (1915-2003), Հրանտ Բեկլարյանի (ծնվ. 1927), Ալֆրեդ Մարդոյանի (ծնվ. 1930), Լյուովիգ Բազիլի (1931-1990), Ավետիս Զամբազյանի (1932-1992) անունները: Այս հեղինակների ստեղծագործության և գործունեության քննությունը պատմական կտրվածքով ի ցույց է դնում Իրանի մշակույթի զարգացման ընթացքը ընդհուպ մինչև XX դարի 70-ական թվականները, այն է՝ մինչև Իրանի Իսլամական հեղափոխությունը: Նշված ժամանակաշրջանում Իրանի երաժշտարվեստի տարբեր ոլորտներն անմիջականորեն կապված են հայ երաժիշտների գործունեության հետ: Եվրոպական կրթություն ստացած հայ արվեստագետները հասարակական ու պետական կարևոր պաշտոններ են զբաղեցրել Իրանում: Ռ. Գրիգորյանը եղել է Թեհրանի կոնսերվատորիայի ռեկտորը (1948-1951թթ.): Նա և Է. Մելիք-Ասլանյանը ղեկավարել են համապատասխանաբար ջութակի և դաշնամուրի կատարողական դասարանները: Հայ կոմպոզիտորների ջանքերով լայն տարածում գտավ խմբերգային արվեստը, որի շնորհիվ նոր կյանք ստացան հայկական, ինչպես նաև պարսկական ժողովրդական երգաստեղծության հնագույն նմուշներ: Զուգահեռաբար հայ կոմպոզիտորները ձեռնա-

¹ Այվազյան Շ., Հայ երաժշտության դերը Իրանի երաժշտական մշակույթի ձևավորման գործում, Երաժշտական Հայաստան 1 (48), 2015, էջ 70:

մուլտ եղան նաև հայ և իրանական ֆոլկլորի մշակումներին սիմֆոնիկ և կամերային նվագախմբերի համար: Հայ երաժիշտների համբավը, նրանց պրոֆեսիոնալ հատկանիշներն ու ստեղծագործական չափանիշներն այնքան գնահատելի էին, որ ամենատարբեր հորեյանական տոնակատարությունների և իրադարձությունների երաժշտական ձևավորումը նրանց էր վստահվում, օրինակ՝ Իրանի Ազգային օրհներգի սիմֆոնիկ և խմբերգային կազմերի համար կատարված մշակումները: Իրենց լուսավորչական և հասարակական գործունեությամբ հիշյալ կոմպոզիտորներն արժանացել են Իրանի պետական բազմաթիվ շքանշանների ու պարգևների: Նրանք կատարողական և լուսավորչական գործունեություն են ծավալել Եվրոպայի երկրներում և Միացյալ Նահանգներում՝ այսպիսով նպաստելով իրանական և հայկական երաժշտության ժողովրդականացմանը:

Իրանահայ կոմպոզիտորների արվեստը բարձր է գնահատվել հենց Իրանում, և այդ մասին արձանագրված է բավական հարուստ նյութ իրանական մամուլի էջերում: Առանձնապես կարևորվել է Ռուբեն Գրիգորյանի բազմաձևավ գործունեությունը: Կոմպոզիտոր, դիրիժոր, ջութակահար, երաժիշտագետ, մանկավարժ, իրանական պետական մշակութային կառույցների ղեկավար-նախագահ, ինչպես արդեն նշեցինք, Թեհրանի կոնսերվատորիայի ռեկտոր Ռ. Գրիգորյանը եղել է նաև Իրանի արքայական սիմֆոնիկ նվագախմբի դիրիժորն ու երգչախմբի ղեկավարը, որի մասին Իրանի Բարձրագույն ուսման խորհրդի նախագահ Ռեզա Գորգանն ասել է, որ նա *պարսկական երաժշտության պատմության մեջ մի նոր դարաշրջան է բացել*: Որպես նորարար, Թեհրանում հիմնելով «Կոմիտաս» քառյակը, Ռ. Գրիգորյանը հանդիսացավ անսամբլային այդ ժանրի և կատարողական ավանդույթների ներմուծողը Իրանի մշակույթ:

Միևնույն ժամանակ նա՝ որպես պարսկական հնագույն ժողովրդական երգերի հավաքող և մշակող, պարսիկների ընկալումներում կարևորվել է իբրև յուրովի Կոմիտաս, որի մասին կարդում ենք Տ. Սուքիասյանի ուսումնասիրություններում՝ անշուշտ ստեղծագործական օժտվածության և հավաքչական գործունեության այլ չափաձևերով և մասշտաբներով²:

² Այդ մասին, ինչպես նաև իրանցի անվանի արվեստագետների հայտնած արժեքավոր շատ տեղեկություններ և կարծիքներ են ամփոփվում «Ս. Մեսրոպ Մաշտոց» շքանշանակիր վաստակաշատ խմբավար, երգահան, մանկավարժ Տիգրան Սուքիասյանի անտիպ ուսումնասիրություններում: Նա Թեհրանի «Սիփան» մշակութային միության «Կոմիտաս» երգչախմբի հիմնադիր ղեկավարն է շուրջ 4 տասնամյակ: Կազմել և

Ռ. Գրիգորյանը շարունակել է իր բեղուն գործունեությունը ԱՄՆ-ում՝ մշակութային զարթոնք ապրող Բոսթոնում, որտեղ ընտանիքով հաստատվում է 1951 թ.-ից: Խստապահանջ և օտարամերժ միջավայրում նա ունեցել է մեծ հաջողություններ որպես դիրիժոր, դասավանդել է կոնսերվատորիայում, ղեկավարել հայտնի նվագախմբեր: Ռ. Գրիգորյանի ջանքերով Բոսթոնի «Փոփս» աշխարհահռչակ սիմֆոնիկ նվագախմբի հետ 1952-ից իրականացավ հայկական ամենամյա համերգաշարերի նախագիծը: Առաջին համերգի մենակատարն էր նրա եղբայրը՝ ջութակահար Հանրի Գրիգորյանը, որը կատարեց Ա. Խաչատրյանի Ջութակի և նվագախմբի կոնցերտը:

Ճանաչված երաժիշտը 1970-ական թվականների սկզբին հրավիրվել է Խորհրդրդային Հայաստանի կառավարության կողմից և ելույթ ունեցել պետական ֆիլհարմոնիկ նվագախմբի հետ, որպես դիրիժոր:

Ռ. Գրիգորյանի ստեղծագործություններից հայտնի են «Նաիրի», «Իրանական» սիմֆոնիկ սյուիտները, «Տատրագոմի հարսը» սիմֆոնիկ պոեմը, «Շողոքորթը» օպերետը, «Հարության օրհներգը», «Սուրբ Ծննդյան» շարականները, «Ռեքվիեմ»՝ մեծ սիմֆոնիկ նվագախմբի, երգչախմբի և մենակատարների համար, որն, ըստ էության, Կոմիտասի Պատարագի նվագախմբային փոխադրությունն է: Հեղինակը փորձել է ցուցադրել հայկական հնագույն հոգևոր երաժշտությունը համաշխարհային դասական ձևաչափում:

Զեկուցման շրջանակներում հնարավոր չէ մեկ առ մեկ անդրադառնալ բոլոր հեղինակներին՝ Է. Մելիք-Ասլանյանի, Հ. Բելկարյանի, Ա. Մարդոյանի, Լ. Բազիլի և Ա. Զամբազյանի գործունեությանը, որոնցից յուրաքանչյուրն անփոխարինելի ներդրում ունի Իրանի երաժշտական մշակույթի զարգացման ասպարեզում: Բավարարվենք՝ նշելով նրանց կարևորագույն ստեղծագործական ձեռքբերումներն ու նորարարական փնտրտուքները, որոնք և՛ նորույթ էին Իրանում, և՛ վկայում էին հայ կոմպոզիտորների հետաքրքրությունների լայն շրջանակն ու ժամանակի առաջատար հոսանքներին արձագանքելու և իրենց երկերում ստեղծագործաբար կիրառելու միտումը: Այդպես, **Էմմանուել Մելիք-Ասլանյանն** իր ստեղծագործության մեջ կիրառեց արևելյան Ձեն-բուդդիզմի փիլիսոփայության դրույթներն ու գաղափարները, որոնք խիստ համահունչ էին ժամանակի արվեստագիտական մտքի ընդհանուր միտումներին: Մեծ գնահատանքի է արժանացել Իրանում Է. Մելիք-Ասլանյանի հիմնած դաշնամուրային

ղեկավարել է բազմաթիվ այլ երգչախմբեր և ներկայացրել եզակի դասախոսություններ Իրանում հայկական երաժշտարվեստի ձևավորման և զարգացման մասին:

կատարողական դպրոցը, որը զարգացնում էր Եվրոպայում, մասնավորապես Գերմանիայում ձևավորված կատարողական ավանդույթները: Նրա առավել ճանաչված երկերից նշված են Ֆանտաստիկ պոեմը՝ նվիրված Ս. Ռախմանին-նովին, «Ֆանտազիա», «Կարիացիաներ» (Կոմիտասի «Շորորա Անուշ» թեմայով), «Փարվանե» (Չարգահ՝ նվիրված Իբն Սինայի ծննդյան 1000-ամյակին), դաշնամուրային պիեսները և այլն: Պարսից պատմահերոսական թեմայով գրված «Գուլբանգ» վոկալ-սիմֆոնիկ պոեմը պատվիրված էր Թեհրանի օպերային թատրոնի բացման կապակցությամբ:

Իրանահայ մեկ այլ երաժիշտ **Հրանտ Բեկլարյանն** իր բեղուն լուսավորչական, մանկավարժական, հասարակական, համերգային և դիրիժորական գործունեությունը ծավալել է առավելապես ԱՄՆ-ում³: Նա հեղինակ է մի շարք ուսումնամեթոդական ձեռնարկների և ռեֆորմատորական հոդվածների՝ հանրակրթական դպրոցներում երաժշտական առարկաների և առհասարակ կոմպոզիցիայի դասավանդման վերաբերյալ, որոնցով մասնակցել է միջազգային գիտաժողովների և արժանացել երաժշտագիտության դոկտորի աստիճանի: Կոմպոզիտորի գրչին են պատկանում մի քանի տասնյակ ստեղծագործություններ վոկալ, կամերային և սիմֆոնիկ ժանրերում:

Ալֆրեդ Մարդոյանը՝ կոմպոզիտոր, ջութակահար, հասարակական գործիչ, միջազգային մրցույթների դափնեկիր, երկար տարիներ զբաղեցրել է Թեհրանի օպերային թատրոնի գեղարվեստական ղեկավարի և երկրորդ դիրիժորի պաշտոնը, վարել պատասխանատու ղեկավար պաշտոններ Իրանի հեռուստատեսության երաժշտական բաժնում: Պետական ծրագրով նրա հիմնած և ղեկավարած քառաձայն երգչախումբն ու նվագախումբը բազմաթիվ ելույթներ են ունեցել արքունական միջոցառումների ժամանակ: Հայտնի է, որ նա հեղինակել է բազմաթիվ երգեր և ռոմանսներ, մանկական պիեսներ և խմբերգեր, որոնք հրատարակված չեն: 1979 թ. ստեղափոխվում է Լոս Անջելես և շարունակում իր ստեղծագործական գործունեությունը:

Իրանում մեծ համբավ վայելող կոմպոզիտոր **Լյուդվիգ Բազիլի** բազմատեսակ գործունեության նշանակալից ոլորտը նրա ստեղծագործությունն է, որ ընդգրկում է շուրջ չորս տասնյակ տարբեր ժանրերում գրված կամերային-գործիքային, վոկալ-կամերային, խմբերգային երկեր: Դրանք հրատարակված

³ Հ. Բեկլարյանը շուրջ 15 տարի ղեկավարել է Հարավային Կալիֆոռնիայի համալսարանի երաժշտության, կինոյի և դրամայի մասնաճյուղը, որտեղ հիմնադրել է հայ երաժշտության ամբիոնը՝ Լոս Անջելես:

են «Արարատ» ժողովածուում՝ լույսընծայված 1977 թ. Միլանում: Ըստ էության Լ. Բազիլի ստեղծագործությունները հրատարակվել են չափազանց անսովոր և իրենց տեսակի մեջ եզակի տեսքով: Կոմպոզիտորի երկերի նոտային տեքստերը տպվել են Հերման Վահրամյանի նկարազարդումների զուգորդմամբ: Մեկ էջի վրա նոտային տողերը մեջընդմիջվում են գրաֆիկական պատկերներով. երբեմն տակտն ընդհատվում է կեսից և շարունակվում գրաֆիկայով, ապա նորից վերսկսվում հաջորդ էջում: Այդ պատկերներում կարելի է տեսնել կոմպոզիտորի անվան տառերն ակնարկող ուրվագծեր: Սև ու սպիտակ գունավորումով կատարված այդ ուրվագծերը ստեղծում են որոշակի տրամադրություն և մտազուգորդվում Վ. Կանդինսկու արստրակցիոնիստական գրաֆիկաներ⁴: Հստակ ձևեր և գունային գամմա չպարունակող նկարները լիովին համահունչ են Լ. Բազիլի փոքրակտավ և դասական ձևակառուցման օրենքները խախտող երկերին: Այսպիսի ինքնատիպ մտահղացումներով կոմպոզիտորը որոշակիորեն ընդլայնեց սփյուռքահայ երաժշտարվեստում գերակշռող ազգային ընկալման ավանդական շրջանակները:

Ավետիս Զամբազյանը մեր տեսադաշտում ընդգրկված հետաքրքիր հեղինակներից է: Կոմպոզիտորն ինքնատիպ էր իր գեղագիտական հայացքներով՝ արտահայտված ստեղծագործական արտահայտչական սկզբունքների լայն ներկայանալով: Հիմնականում սիմֆոնիկ ժանրին պատկանող նրա ստեղծագործություններին հատուկ են ժամանակակից լեզվառճն ու հայ ազգային երաժշտական օրինակները երբեմն ոչ ուղղակիորեն կիրառելու սկզբունքը: Արժանահիշատակ են «Armenia Sweet» 4 սիմֆոնիաների շարքը, «24 Ապրիլ» սիմֆոնիկ պոեմը, «Սասունցի Դավիթ» վոկալ-գործիքային պոեմը, «Արևելյան ատամնաբույժը» նախերգանքը, «Սպանդ» պարային արարը⁵, «Ընդ անձրևոտ լուսինը» բալետը, սիմֆոնիաներ: Այս ստեղծագործություններից շատերի կատարման ժամանակ Ա. Զամբազյանը հանդես էր գալիս նաև որպես դիրիժոր:

Հայրենիք այցելելն ու իրենց արվեստով ճանաչվելը հիշատակված բոլոր հեղինակների գլխավոր փափագն է եղել, թեև նրանցից ոչ բոլորին է վիճակվել այն իրականացնել: Սփյուռքահայ գործիչների ուսումնասիրությանն անդրադառնալիս անհրաժեշտ է նշել երաժշտագետ Յ. Բրուտյանի եռանդուն գործու-

⁴ Տե՛ս **Կանդինսկի Վ.**, Հոգևորն արվեստում, Էսսեներ (գերմ. թարգմ.՝ Ա. Գուրզալյան, Ս. Խաչիկոյան), Երևան, 2000, Գրաֆիկաների շարք:

⁵ Հերբերտ Նիտշի խորեոգրաֆիկ կոմպոզիցիայի հիման վրա գրված դրվագ ազգերի ու գաղափարների անհանդուրժողականության մասին:

ներությունն ու ուսումնասիրությունները, որոնցում ամփոփված են սփյուռքահայ, ինչպես նաև իրանահայ գործիչների կյանքն ու ստեղծագործական դիմանկարները ներկայացնող ակնարկներ:

Ամփոփելով կարելի է ասել, որ այս հեղինակները համարձակորեն ընդլայնեցին Իրանի պրոֆեսիոնալ երաժշտարվեստի ժանրային հորիզոնները: Որպես կանոն, այս սերնդի ներկայացուցիչների համար մեծ է «ազգայինի» դերն իրենց ստեղծագործություններում՝ արտահայտված ժողովրդական և հոգևոր երաժշտությանը բնորոշ ինտոնացիաներում ու մոտիվներում, ռիթմամեղեդային մտածողության օրինաչափություններում. դրանք կյանքի էին կոչվում նրանց մշակումներում ու փոխադրություններում և մեջքերումներում: Հայտնի քաղաքական պատմական իրադարձությունների պատճառով նրանցից շատերը ստիպված են եղել մեկնել Իրանից և գործունեություն ծավալել այլ երկրներում, նաև Հայաստանում:

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Հոդվածը նվիրված է իրանահայ կոմպոզիտորների գործունեությանը և նրանց ստեղծագործության արժևորմանը Իրանի երաժշտական մշակույթի համատեքստում: Արխիվային նյութերի, մամուլից քաղած տեղեկատվության, ինչպես նաև իրանահայ կոմպոզիտորների ստեղծագործության ուսումնասիրության հիման վրա հեղինակը կարևորում է նրանց գործունեությունն Իրանի պրոֆեսիոնալ երաժշտարվեստի ճևարման և զարգացման բնագավառում: Եվրոպական կրթություն ստացած իրանահայ կոմպոզիտորները, ըստ էության, կոմպոզիտորական դպրոցի հիմնադիրներն են եղել Իրանում՝ մեծապես նպաստելով սիմֆոնիկ, վոկալ և գործիքային ժանրերի ստեղծագործական-կատարողական ավանդույթների կայուն կենցաղավարմանը մինչև հեղափոխական Իրանում:

Քանալի քաներ – իրանահայ կոմպոզիտորներ, երաժշտական ժանրեր, կատարողական արվեստ, ֆոլկլոր, մշակումներ:

Шушан АЙВАЗЯН

АРМЯНСКИЕ КОМПОЗИТОРЫ В КОНТЕКСТЕ ИРАНСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

В статье, посвященной деятельности ирано-армянских композиторов, автор дает оценку их творчества в контексте иранской музыкальной культуры.

На основе изучения архивных материалов, прессы, а также произведений ирано-армянских композиторов автор отмечает важную роль, которую они сыграли в формировании и развитии профессиональной музыкальной культуры Ирана. Композиторы, получившие европейское образование, по сути, и были основоположниками профессиональной композиторской школы. Их творчество значительно способствовало бытованию композиторских и исполнительских традиций, развитию симфонических, вокальных и инструментальных жанров в дореволюционном Иране.

Ключевые слова - ирано-армянские композиторы, музыкальные жанры, исполнительское искусство, фольклор, обработки.

Shushan AYVAZIAN

ARMENIAN COMPOSERS IN THE CONTEXT OF IRANIAN MUSIC CULTURE

The article is dedicated to the activities of Iranian-Armenian composers and the evaluation of their oeuvre within the context of Iranian musical culture. Based on archival materials, media publications, as well as study of the works of Iranian-Armenian composers, the author shows the importance of their input into the Iranian professional music. In fact, the Iranian-Armenian composers - studied in Europe - were the founders of the professional music in Iran, greatly promoting the creative/performing traditions of symphonic, vocal and instrumental genres in pre-revolutionary Iran.

Key words – Iranian-Armenian composers, musical genres, performing art, folklore, arrangements.

ԷԴՈՒԱՐԴ ԲԱԴԱԼՅԱՆ. ԱՏԵՂԾԱԳՈՐԾԱԿԱՆ ԴԻՄԱՆԿԱՐ

Մեր զեկուցման մեջ կփորձենք ներկայացնել կիթառահար, կոմպոզիտոր և մանկավարժ, Հայաստանում կիթառային դպրոցի հիմնադիր Էդուարդ Բադալյանի ստեղծագործական դիմանկարը:

Էդուարդ Բադալյանը ծնվել է 1937թ. հունվարի 15-ին Երևան քաղաքում: Նրա հայրը դերձակ էր, իսկ մայրը՝ հաշվապահ: 1953թ. դպրոցն ավարտելուց հետո Էդ. Բադալյանն ընդունվում է Երևանի Փանոս Թերլեմեզյանի անվան գեղարվեստի ուսումնարան: Եվ գուցե այս քայլը որոշիչ լիներ մասնագիտական ուղին ընտրելու գործում, եթե չլիներ երաժշտության հանդեպ սերը: Նույն ժամանակաշրջանում Էդ.Բադալյանը ձեռք է բերում կիթառ, որի ձայնը գերում է երիտասարդին: Նա ինքնուրույն ուսումնասիրում է գործիքի կատարման յուրահատկությունները և որոշ ժամանակ անց՝ 1957 թվականին, աշխատանքի ընդունվում Երևանի լուսատեխնիկական գործարան և գործարանին կից վոկալ-գործիքային խմբում նվագում էլեկտրակիթառ: Նույն թվականին իր ընկերների՝ Պ.Ի.Չայկովսկու անվան երաժշտական միջնակարգ մասնագիտական դպրոցի աշակերտներ Հենրիխ Գինոսյանի¹ և Վլադիմիր Պերճյանի² աջակցությամբ Էդ.Բադալյանն ուսումնասիրում է նոտագրություն՝ երաժշտական ուսումնարան ընդունվելու համար:

Նրա հայրը խորապես համոզված էր, որ երաժշտությունն արժանի զբաղմունք չէ տղամարդու համար, և որ իր միակ որդին պետք է տիրապետի որևէ արհեստի: Մեկ տարի անց, թողնելով իր համար անտանելի աշխատանքը, Բադալյանը սկսում է աշխատել Երևանի ոսկերչական գործարանում՝ որպես ոսկերիչ, միևնույն ժամանակ նվագում գործարանին կից անսամբլում:

Հայրենադարձության տարիներին մեծ թվով հայեր արտերկրից վերադարձան հայրենիք: Նրանց թվում էր նաև պարոն Պետրոսը, ով Ղ.Ղուկասյանի անվան պիոներների պալատում բացում է կիթառի սիրողական խմբակ:

¹ **Հենրիխ Գինոսյան** (1938-1995) – ջութակահար, Հայհամերգի մենակատար, Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի կամերային երաժշտության ամբիոնի պրոֆեսոր:

² **Վլադիմիր Պերճյան** – երգիչ:

Գրանցվելով այդ դասընթացներին՝ Էդ.Բաղայանը ծանոթանում է կիթառի սիրողական կատարման տեխնիկային: Այս դասընթացները Բաղայանին հնարավորություն են ընձեռում ծանոթանալու աջ ձեռքի մատնային կատարմանը: 1962թ., չնայած հոր արգելքին, Էդ.Բաղայանն ընդունվում է Երևանի Ա.Սպենդիարյանի անվան օպերայի և բալետի պետական ակադեմիական թատրոն՝ որպես բեմի բանվոր: Այդ աշխատանքը հնարավորություն էր տալիս Բաղայանին ներկա լինելու փորձերին, ներկայացումներին, լսելու և ծանոթանալու հանրահայտ կատարող երաժիշտների, դերասանների և դիրիժորների աշխատանքին:

Աշխատանքից ազատ ժամանակ նա շարունակում է ուսանել երաժշտության տարրական տեսություն, հարմոնիա և հեռակա հանձնում է Մոսկվայի արվեստի ազգային համալսարանի քննությունները: 1963թ. Երևանում բացվում է Ազգային կոնսերվատորիա, և Բաղայանն ընդունվում է կոմպոզիտորական բաժին՝ Է. Միրզոյանի դասարան: Սակայն քննական շրջանում դեպի Մոսկվա ճանապարհորդությունները խանգարում էին աշխատանքին, և նա ստիպված է լինում թողնել բեմի բանվորի աշխատանքը: Մոսկվայում նա հանդիպում է այնպիսի մեծանուն կիթառահարների, ինչպիսիք են Յովան Յովիչիչը և Մասսիմո Գասպարոնին, ովքեր իրենց հիանալի կատարմամբ աննկարագրելի տպավորություն են թողնում նրա վրա՝ մեծապես պայմանավորելով ապագա ստեղծագործական ուղու ընթացքը:

1965թ. Է.Բաղայանն ավարտում է Ազգային արվեստի համալսարանի հեռակա բաժնի հարմոնիայի դասընթացները և ստանում վկայական: Նույն թվականին նա ընդունվում է Երևանի պետական կրկեսի նվագախումբ՝ որպես կիթառահար: Միևնույն ժամանակ նա ուսումնասիրում է դասական կիթառի կատարման տարբեր դպրոցներ, ինչի շնորհիվ զարգացնում և կատարելագործում է սեփական կատարման տեխնիկան:

1968թ. առաջին անգամ Հայաստանում՝ Երևանի Տիգրան Չուխաջյանի անվան երաժշտական դպրոցում, բացվում է կիթառի դասարան, որտեղ Է.Բաղայանը երկար տարիներ դասավանդում է: Նա ստեղծում է մանկական կիթառային համույթ, որը հաջողությամբ ելույթ էր ունենում դպրոցական համերգներին և քարոզում կիթառային երաժշտությունը:

1969թ. ապրիլի 22-ին Երևանում՝ պետական ֆիլհարմոնիայի փոքր դահլիճում, տեղի ունեցավ «ժամանակակից պոեզիայի երեկո»՝ ասմունքող

Սուսաննա Գաբրիելյանի³ հետ կիթառի նվագակցությամբ: Համերգը մեծ հետաքրքրություն առաջացրեց արվեստասերների շրջանում: Նրանց մասին տպագրվում են մեծ քանակությամբ հիացական հոդվածներ:

«...Իսկ կիթառը կարծես թե հենց այնպես նվագակցում է, մի քրեսակ աննկատելի, առանց միջամտելու... Բայց ես այլևս չեմ պատկերացնում այդ և հետագա երեկոներում լաված բանաստեղծությունները առանց կիթառի մեղմ ու աննկատելի հնչյունների...»⁴:

Երկար տարիներ Է.Բաղայանը և Ս.Գաբրիելյանը ելույթ են ունենում Հայաստանի տարբեր քաղաքներում: Այս դուետի ծնունդը նաև հանդիսացավ Էդուարդ Բաղայանի ստեղծագործական գործունեության սկիզբը:

Հատուկ մասնագիտական կրթություն չունենալու փաստը հանգիստ չէր տալիս Բաղայանին, և 1970թ. նա երկրորդ անգամ ընդունվում է Մոսկվայի արվեստի ազգային համալսարան: Բաղայանը սովորում է դասական կիթառի բաժնում՝ Ա.Իվանով-Կրամսկոյի⁵ դասարանում: Ուսանելու տարիներն անցնում են հագեցած և արդյունավետ: Նա մասնակցում է տարբեր ուսանողական համերգների:

1972թ. դեկտեմբերի 23-ին Է.Բաղայանն առաջին անգամ մենահամերգով հանդես է գալիս Երևանի պետական ֆիլիարմոնիայի փոքր դահլիճում: Այդ ելույթը բավական մեծ արձագանք է ստանում թե՛ երաժշտասերների և թե՛ մասնագետների կողմից: Այս արձագանքների շնորհիվ 1973թ. մայիսի 8-ին Էդ.Բաղայանին հրավիրում են հեռուստատեսություն, որտեղ նա հաջողությամբ ելույթ է ունենում, որից հետո նրան հրավիրում են Հայհամերգ և առաջարկում աշխատել որպես Հայֆիլիարմոնիայի մենակատար:

1975թ. Էդ.Բաղայանը գերազանց ավարտում է համալսարանը և ստանում մենակատարի կոչում: Վերադառնալով հայրենիք՝ 1976թ. ապրիլի 11-ին նա կրկին մենահամերգով հանդես է գալիս Երևանի պետական ֆիլիարմոնիայի փոքր դահլիճում: Նույն թվականի ապրիլի 21-ին «Երեկոյան Երևան» թերթին անդրադառնում է այդ մենահամերգին:

«Հայհամերգ» միավորման փոքր դահլիճում հանդես եկավ կիթառահար Էդուարդ Բաղայանը: Նրա համերգային ծրագրում փարբեր դարաշրջանների

³ **Սուսաննա Գաբրիելյան** (1941-1992) – Հայաստանի ԽՍՀ վաստակավոր արտիստուհի:

⁴ **Հ. Գրիգորյան**, Քն և ուրիշի երջանկությունը, «Գարուն» ամսագիր, 04.04.1984:

⁵ **Ա. Իվանով-Կրամսկոյ** – (1912-1973) - ՌՍՖՍՀ վաստակավոր արտիստ, երաժշտական հասարակական ակնավոր գործիչ, կոմպոզիտոր, կիթառահար, «Школа игры на шестиструнной гитаре» աշխատության հեղինակ:

երաժշտություն էր ընդգրկված: Հանդիսարեսը ջերմորեն արձագանքեց Բադալյանի կարարմանը»:

Համերգից տպավորված բազմաթիվ վաստակավոր արտիստներ ցանկություն են հայտնում համագործակցել արդեն իսկ ճանաչում ձեռք բերած կիթառահարի հետ: Սկիզբ է առնում Էդ.Բադալյանի բեղմնավոր համագործակցությունը Հայաստանի վաստակավոր արտիստներ՝ ասմունքող Սուսաննա Գաբրիելյանի, պարուհի Ադելինա Հարությունյանի, երգչուհի Էլենոնորա Մելքումյանի, երգիչ Է.Բադալյանի, դաշնակահարուհի Մ.Հարությունյանի, ՀԽՍՀ ժողովրդական արտիստ, երգեհոնահար Վահագն Ստամբուլյանի, պրոֆեսոր, ջութակահար Հենրիխ Գինոսյանի, դաշնակահար Լ.Աբրահամյանի, երգչուհի Մ.Անտոնյանի և այլոց հետ: Այս արտիստների հետ համագործակցությունը շարունակվել է մինչև կիթառահարի կյանքի վերջը:

Այդ համատեղ ելույթների վերաբերյալ պահպանվել են մամուլի արձագանքները: Այսպես՝ «Երևանի կամերային երաժշտության տանը կայացավ իսպանական երաժշտության երեկո: Ելույթ ունեցան «Հայհամերգի» մենակատարներ, երգչուհի Էլենոնորա Մելքումյանը և կիթառահար Էդուարդ Բադալյանը»⁶:

Կամ՝

“...Интересно звучал во время концерта дуэт скрипки и гитары. Скрипач Генрих Гиносян и гитарист Эдуард Бадалян показали сонаты Н. Паганини. Их исполнение не осталОсь незамеченным. Публика восторженно аплодировала, не отпуская артистов со сцены...”⁷.

Կամ՝

“...Зал был наполнен музыкой фламенко. Гитарист Эдуард Бадалян и танцовщица Аделина Арутюнян познакомили армянскую публику с этим видом искусства фламенко. Черные глаза, черные волосы, всегда собранные в пучок и увенчанные розой, руки нежно ласкающие струны гитары и непрекращающиеся ритмы...так их запомнит публика.”⁸.

Է.Բադալյանը համերգային շրջագայություններով այցելել է ԽՍՀՄ մի շարք հանրապետություններ՝ Վրաստան, Ռուսաստան, Ուկրաինա, Բելառուս, Մոլդովա, Լատվիա, Լիտվա, Էստոնիա, Ղազախստան, Թուրքմենստան,

⁶ «Հայրենիքի ծայն», 24.10.1979:

⁷ «Երեկոյան Երևան», 11.04.1976:

⁸ «Հայրենիքի ծայն», 21.04.1978:

Ուզբեկստան, Ղրղըզստան, Տաջիկստան: Ընդհանուր համերգային ելույթների թիվը գերազանցում է 550-ը, որոնցից 440-ը՝ մենահամերգ, իսկ մնացածը՝ ելույթներ հեռուստատեսությամբ, համերգային դուետներ և այլն: Կատարել է բազմաթիվ ֆոնդային ծայնագրություններ Հայաստանի ռադիոյում:

Էդ.Բադալյանը եղել է մի շարք մրցույթների և փառատոների մասնակից, ինչպես նաև հանձնաժողովի անդամ: Օրինակ՝ 1976 թ. հուլիսի 26, Տրակայ, համերգ-սեմինարներ «Встреча гитаристов», փառատոն «Хрустальные струны» (1981թ., 1982թ., 1983թ.՝ Դոնեցկ, 1985թ.՝ նվիրված ԽՄԿԿ 27-րդ համագումարին, 1991թ.՝ Մարիուպոլ), 1989 թ. մայիսի 12-14՝ Ղրիմ, “Крымские струны” II մարզային փառատոն, 1990 թ. ապրիլի 25-29՝ Դնեպրոպետրովսկ, «Дни гитарной музыки» փառատոն, 1991թ. նոյեմբերի 18-22՝ Չելյաբինսկ, կիրթառային երաժշտության համամիութենական փառատոն և այլն:

Նրա ելույթների ժամանակ հնչում էին այնպիսի կոմպոզիտորների ստեղծագործություններ, ինչպիսիք են՝ Յ. Ս. Բախ, Լ. Վեյս, Ռ. Դե Վիգե, Ֆ. Տարրեգա, Ֆ. Սոռ, Ա.Սեգովիա, Լ.Բրաուեր, Ա.Բարրիոս, Ա. Իվանով-Կրամսկոյ, Մ.Պոնսե, Ի.Ալբենիս, Ֆ.Տորրոբա, Է.Վիլյա-Լոբոս, Ա.Յուպանկի և այլն: Համերգի ընթացքում նա գերադասում էր ինքնուրույն ներկայացնել և՛ կոմպոզիտորին, և՛ կատարվող ստեղծագործության դարաշրջանը: Դա էր պատճառը, որ նրա համերգներն անցնում էին ջերմ մթնոլորտում: Նա համերգների ընթացքում սիրում էր կոմպոզիտորի կամ կատարվող ստեղծագործության մասին պատմել զավեշտալի պատմություններ: Համերգները նման կերպ անցկացնելու համար նա օգտագործում էր այն հետազոտությունները, որոնք սիրում էր կատարել ազատ ժամանակ: Այդ հետազոտությունները վերաբերում էին ոչ միայն կիթառի պատմությանը կամ կոմպոզիտորների և նրանց ստեղծագործությունների վերլուծությանը, այլ նաև տարբեր ազգերի ավանդույթների և նախասիրությունների ուսումնասիրությանը: Նրա համերգները կարելի է վարպետության դասընթացների շարքում դասել, քանի որ նա՝ բացի զվարճալի պատմություններից, ներկայացնում էր նաև տվյալ ստեղծագործության մեջ օգտագործվող բարդույթների մասին, որոնց միջոցով կոմպոզիտորը կարողացել է ներկայացնել այս կամ այն կերպարը:

Նրա համերգների մասին բազմաթիվ հոդվածներ էին տպագրվել տարբեր երկրների թերթերում, ամսագրերում, որտեղ միշտ նշվում էր հայ կիրթառահարի յուրօրինակ համերգի և կատարման ոճի մասին: «Вечерний Донецк» թերթի «Ищу музыку в своей душе...» հոդվածից հատված ...
 “Поистине огромное впечатление на любителей одного из старинных

жанров музыкального искусства произвело мастерство гитариста из Еревана Эдуарда Бадаляна”: Նույն թերթի թղթակցի հարցին, թե “... как рождается ваша музыка? ”, նա պատասխանում է՝ “... ищущее в своей душе”⁹:

Մոլդավական մամուլի գնահատականը հետևյալն էր՝ “...Искусство артиста из Еревана не оставило равнодушными кишиневцев. Жители столицы Молдавии с радостью будут ждать новых встреч с мастером гитарного искусства из Армении Э. Бадаляном”¹⁰.

Կիևյան ելույթների մասին գրվեց. “...Любители камерной музыки, поклонники гитары столицы Украины впервые познакомились с исполнительским искусством этого одаренного музыканта. Э. Бадалян выступил в лучших по акустическим качеством концертных залах - Колонном зале им. Н.В.Лысенко Киевской государственной филармонии и в помещении бывшей трапезной церкви Киево-Печерского историко-культурного заповедника. Программа сольных концертов была сложной и разнообразной...”¹¹.

Վատարելով բազմաթիվ այլազգի կոմպոզիտորների ստեղծագործություններ՝ Բադալյանը զգում էր կիթառի համար հայկական երաժշտության խիստ բացակայությունը: Դա ստիպեց նրան կատարել հայկական ժողովրդական և հայ կոմպոզիտորների ստեղծագործությունների բազմաթիվ մշակումներ և փոխադրումներ կիթառի համար: Բացի այդ ստեղծագործում էր կիթառի համար՝ ընդլայնելով և հարստացնելով կիթառի երկացանկը: Համերգների ընթացքում, բացի դասական ստեղծագործություններից, պարտադիր ներկայացնում էր իր ստեղծագործություններից և փոխադրումներից մի քանիսը՝ քարոզելով հայ երաժշտությունը: Հաճախ մեկնելով այլ հանրապետություն՝ կատարում էր տվյալ ազգի ժողովրդական մեղեդու մշակում և ներկայացնում այն համերգի ժամանակ: Նա ստեղծել է 110-ից ավելի երկեր, որոնք կատարվում են այսօր բազմաթիվ կիթառահարների կողմից և իրենց ուրույն տեղն են գտել համաշխարհային կիթառային գրականության ցանկում: Նրա ստեղծագործությունները լույս են տեսել դեռ ԽՍՀՄ ժամանակ, որի կոմպոզիտորների միության անդամ էր:

Իր բազմակողմանի և բեղուն աշխատանքի շնորհիվ Էդ.Բադալյանը դարձավ Հայաստանում դասական կիթառի դպրոցի հիմնադիրը: Նա իր ողջ

⁹ **Гомель**, газета «За высокое качество», рубрика «Гости нашего города», В. Михайлов - «ищу музыку в своей душе»

¹⁰ **М. Новицкий** - «Гостролли в Кишиневе»“ Молдавия”, 14.10.1988.

¹¹ **Довголенко Ю.** - «Играет Эдуард Бадалян», газета “Коммунист”, 13.11.1988.

կյանքը նվիրեց դասական կիթառի երաժշտության պրոպագանդանը, կիթառահարների նոր սերնդի դաստիարակմանը, ինչպես նաև կիթառի համար ստեղծագործություններ գրելուն, փոխադրումներ և մշակումներ կատարելուն: Նա գրեց 48 ինքնատիպ պիես կիթառի համար, «Ադաջիո» պոեմը կիթառի և կամերային նվագախմբի համար, ինչպես նաև մշակեց և փոխադրեց հայ և արտասահմանյան կոմպոզիտորների 61 մենանվագ և անսամբլային երկեր: Նրա ստեղծագործություններից շատերը տպագրվել են հայտնի երաժրշտական ժողովածուներում, ինչպիսիք են՝ «Концертные пьесы для шестиструнной гитары», «Репертуар гитариста», «Гитара в концертном зале», «Альбом начинающего гитариста», «На досуге: Репертуарная тетрадь гитариста», «Шестиструнная гитара: [Учебный репертуар]» և այլն, որոնք տպագրվում էին «Советский композитор», «Музыка», «Музычна Украина» հրատարակչություններում:

2014 թվականին Հայաստանում լույս է տեսել Էդ.Բադալյանի ստեղծագործությունների ժողովածուն՝ «Խոստովանություն» վերնագրով, որի երաժրշտական խմբագիրը և կազմողը նրա դուստր և սան Նունե Պողոսյանն է:

Կատարողական գործունեությանը զուգահեռ Բադալյանը երբեք չի դադարել դասավանդել: 1978թ. Երևանի Ռ.Մելիքյանի անվան երաժշտական ուսումնարանում բացված դասական կիթառի դասարանում ուսանել են կիթառահարներ Տիգրան Տեր-Սարկիսյանը (Ֆրանսիա), Հակոբ Ջաղացպանյանը (Երևան), Անահիտ Պապոյանը (Երևան), Օքսաննա Պիվենենկոն (ԱՄՆ), Նունե Պողոսյանը (Երևան), Բենիամին Հակոբյանը (ԱՄՆ) և այլք:

Նրանք շարունակում են իրենց ուսուցչի ստեղծագործական ուղին և մինչ օրս պրոպագանդում կիթառային երաժշտությունը: Ելույթ են ունենում տարբեր համերգներով, դասավանդում են միջնակարգ և բարձրագույն երաժշտական հաստատություններում, ինչպես հայրենիքում, այնպես էլ նրա սահմաններից դուրս:

Էդ.Բադալյանի ղեկավարությամբ կիթառի դասարաններ են բացվել Սայաթ-Նովայի, Ա.Տիգրանյանի և Կ.Սարաջյանի անվան երաժշտական դպրոցներում, ինչպես նաև Օստրովսկու անվան մանկավարժական ուսումնարանում:

1976-ից մինչև կյանքի վերջը Էդ.Բադալյանը շարունակում է իր համերգային, կոմպոզիտորական և մանկավարժական գործունեությունը: Նա երազում էր ստեղծել կիթառային դպրոց հայկական երաժշտության հիման վրա, որն ավելի ուշ իրականացրեց նրա դուստրը՝ Ն.Պողոսյանը:

Դժվարին 90-ական թվականներին շատ հանճարներ մահացան: Բացառություն չէին նաև երեք երաժիշտ ընկերները՝ Վ.Պերճյանը, Է.Բաղայանը և Հ. Գինոսյանը, ովքեր մահացան մեկ շաբաթվա ընթացքում: Կիթառահար, կոմպոզիտոր և մանկավարժ, Հայաստանում կիթառային դպրոցի հիմնադիր Էդուարդ Բաղայանը մահացել է 1995թ. դեկտեմբերի 15-ին:

Նրա ստեղծագործական և մանկավարժական գործունեության շնորհիվ կրթվել և դաստիարակվել են բազմաթիվ կիթառահարներ, ովքեր մինչ օրս շարունակում են զարգացնել կիթառային արվեստը Հայաստանում և նրա սահմաններից դուրս՝ հավատարիմ մնալով իրենց ուսուցչից ժառանգած ավանդույթներին:

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Հոդվածում ներկայացված է կիթառահար, կոմպոզիտոր և մանկավարժ, Հայաստանում կիթառային դպրոցի հիմնադիր Էդուարդ Բաղայանի ստեղծագործական դիմանկարը:

Բանալի բաներ – Էդուարդ Բաղայան, դասական կիթառ, կիթառային արվեստ, երաժշտություն, համերգ, երաժշտական ստեղծագործություններ, ելույթներ:

Марианна ПОГОСЯН

ЭДУАРД БАДАЛЯН. ТВОРЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ

В статье представлена творческая жизнь гитариста, композитора, основоположника гитарной школы в Армении Эдуарда Бадаляна.

Ключевые слова – Эдуард Бадалян, классическая гитара, гитарное искусство, музыка, концерт, музыкальное произведение, выступление.

Marianna POGHOSYAN

EDUARD BADALYAN. A CREATIVE PORTRAIT

The article presents the creative life of the guitarist, composer and founder of the guitar school in Armenia Eduard Badalyan.

Key words – Eduard Badalyan, classical guitar, guitar art, music, concert, musical composition, performance.

**ԵՐԿՆԱՅԻՆ ՄԱՐՄԻՆՆԵՐԻ ՊԱՏԿԵՐՈՒՄԸ ՀԱՅԿԱԿԱՆ
ԼԵՌՆԱՇԽԱՐՀԻ ԲՐՈՆՁԵ ԳՈՏԻՆԵՐՈՒՄ**

Արևի, լուսնի և երկնային մյուս մարմինների անփոխարինելի նշանակությունը մարդու կյանքում, նրա առօրյայի և կենցաղի մեջ, ըստ երևույթին, անհիշելի ժամանակներում ստիպել է մարդուն վերագրել նրանց արարչագործական հատկություն, պաշտել որպես աստվածություններ:

Երկնային մարմինների պաշտամունքին և պատկերագրությանը վերաբերող ուսումնասիրությունները, աշխարհի տարբեր ծայրերում արված նախնադարյան ժայռապատկերները, հնագիտական և բանահյուսական հարուստ ժառանգությունը թույլ են տալիս մեզ եզրակացնել, որ դրանք պատկերվել, արտահայտվել են ինչպես երկրաչափական մարմինների, այնպես էլ կենդանակերպ և մարդակերպ ֆիգուրների տեսքով:

Մ.թ.ա. II-I հազարամյակներում Հայկական լեռնաշխարհում պատրաստված և կիրառված բրոնզե գոտիների հորինվածքների ուսումնասիրությանն անդրադարձել են ինչպես հայ, այնպես էլ բազմաթիվ այլազգի ուսումնասիրողներ (Հ. Մնացականյան, Ս. Եսայան, Հ. Մարտիրոսյան, Հ. Իսրայելյան, Վ. Ավետյան, Հ. Սիմոնյան, Մ. Պոզդեբովա, Ն. Ուրուշաձե, Մ. Կաստելուչիա և այլք): Այդ ուսումնասիրությունների արդյունքում պարզ է դարձել, որ բրոնզե գոտիներից շատերն ունեցել են հստակ ծիսական նշանակություն, ինչն էլ արտահայտվում էր նրանց վրա ներկայացված հողագործական, որսորդական և ռազմական թեմաներով կոմպոզիցիաներով:

Բրոնզե գոտիների՝ մեր ձեռքի տակ եղած նմուշներում արևի խորհրդանիշը, ի տարբերություն մյուս երկնային մարմինների, բավական հաճախ է հանդիպում երկրաչափական մարմինների, կենդանակերպ և մարդակերպ ֆիգուրների դրսևորումներով:

Հնդեվրոպական մշակույթում արևի տարածված խորհրդանիշ է սվաստիկան, որն առկա է վաղբրոնզեդարյան ժայռապատկերներում, ինչպես նաև ավելի ուշ շրջանում պատրաստված դեկորատիվ-կիրառական արվեստի նմուշների, պաշտամունքային արձանիկների զարդանախշերում:

Սվաստիկայի հանդիպում ենք նաև Վարդենիսի, Տրեյլի երկու գոտու, Տոկոյի ազգային թանգարանում պահվող հարավկովկասյան ծագում ունեցող մի գոտու վրա: Արևի պաշտամունքի և ծիսական որսի հարուստ տեսարան է պատկերված Աստղիբլուրի թիվ 14 դամբարանից հայտնաբերված բրոնզե գոտու (նկ. 1) վրա, որի բովանդակայից նկարագրությունը տվել է Ս. Եսայանը¹:

Ս. Եսայանը, մանրակրկիտ նկարագրելով և մեկնաբանելով գոտու հորինվածքը և այն համարելով ծիսական որսի և արևի պաշտամունքի տեսարան, առանձնապես չի կարևորել հորինվածքի կենտրոնից ձախ պատկերված արևի շարժվող խորհրդանիշը, որը փաստորեն անմիջականորեն ազդել է սյուժեի վրա և ամբողջովին փոխել հորինվածքի ուղղվածությունը՝ դարձնելով այն աջակողմյան:

Աստղիբլուրի գոտու արևը ևս ունի սվաստիկա-խաչի տեսք: Սվաստիկան, այսպես ասած, խաչի շարժման աստիճանական փոփոխությունն է: Փաստացի սվաստիկան խորհրդանշում է օրվա, տարվա եղանակային փոփոխությունը, շարժումը:

Այն, որպես այդպիսին, երկու հակադիր երևույթների միություն է՝ բարու և չարի, երկնքի և երկրի և այլն: Հետևաբար այստեղ սվաստիկա-խաչ-արևը կարելի է դիտարկել որպես լուսի և խավարի, օրվա և ցերեկվա հերթափոխի խորհուրդ: Այսինքն՝ որսը տեղի է ունեցել երկու մասով կամ օրով. առաջին օրը որսը չի հաջողվել, ինչը տեսնում ենք հորինվածքի ձախ մասում եղջերուի մարմնին չդիպած նետի պատկերով, իսկ երբ շարժվում է արևը, կամ փոխվում է օրը, որսին միանում են ավելի շատ մարդիկ, այն է՝ որսորդներ, որոնք կրում են արևի պատկերով սաղավարտներ և թռչնադեմ քրմեր (վերջիններիս Եսայանը համարում է իգական սեռի), ծիսական որսը կազմակերպված ընթացք է ստանում և աջ ուղղությամբ հաջողվում:

Աստղիբլուրի բրոնզե գոտու կոմպոզիցիան իր առանձին տարրերով ներառում է արևի՝ մի քանի խորհրդանշանային դրսևորումներ: Ինչպես արդեն նկատեցինք, Աստղիբլուրի որսորդ-նետածիգներն արևի ճառագայթաձև սաղավարտներ են կրում (Ս. Եսայանն այդ սաղավարտները համարում է ատամնավոր)², այսինքն՝ հնարավոր է, որ լինեն արևի աստծո քրմեր:

Մեզ հատկապես հետաքրքրում է նաև տվյալ կոմպոզիցիայում ձիերի

¹ **Есаян С.** (1967) Погребение № 14 Астхиблурского могильника. «Պատմա-բանասիրական հանդես», № 1, էջ 221-226:

² **Եսայան Ս.**, նշվ. աշխ., էջ 224:

մեծ քանակությունը: Առհասարակ ձիու աղերսներն արևի պաշտամունքի հետ բավական շատ վկայություններ ունեն (Զելանդիա կղզու Տրոնդիոլմյան ափից գտնված բրոնզեդարյան «արևային սայլը», Ավստրիայի Դելլախ բնակավայրից գտնված բրոնզե ձիու արձանիկը՝ վրան արևի սկավառակներով): Դեռևս Քսենոփոնն է իր «Անաբասիս»-ում նշել, որ մեր տարածքում արևի աստծուն ձիեր էին զոհաբերում³: Ըստ հին հավատալիքների և դիցարանների՝ արևը կամ արևի աստվածը երկնականարում իր պտույտը կատարում էր պրընթաց ձիերով, որոնք սովորաբար չորսն էին⁴: Իսկ մարտակառքի մոտիվը հանդիպում է նաև Հայկական լեռնաշխարհի ժայռապատկերներում:

Աստղիբլուրի գոտուց բացի, մարտակառքերի օրինակներ ունենք նաև Ստեփանավանի, Լճաշենի, Ախթալայի, Խաչքուլաղի գոտիներում: Հարկ է նշել, որ հանդիպում են ինչպես երկծի (բիգա) և քառաձի (քվադրիգա), այնպես էլ եղջերուներով, եզներով, միատեղյուրով լծված մարտակառքեր: Նշված բլուր գոտիներում մարտակառքի անիվները շառավղաձև-ճառագայթանման են, որով, ինչպես մեկնաբանել է Հասմիկ Իսրայելյանը, կամեցել են շեշտել անիվների և սայլի կապը արևի հետ⁵:

Հնագույն հավատալիքներում թռչունները ևս համարվել են արևի խորհրդանիշերը⁶: Հ. Մարտիրոսյանը մեկնաբանում է. «Թռչունը արևի պես գտնվում է երկնքում, նա մոտ է արևին, նա արևի պես կտրում-անցնում է երկնային օվկիանոսը, քուն է մտնում ու արթնանում արևի հետ, իր թևերի վրա գարուն է բերում»⁷:

Երկնային արև-թռչնի մոտիվը հանդիպում է Տոկիոյի ազգային թանգարանի՝ մեզ արդեն հայտնի գոտում, Տրեյիի, Լճաշենի, Շիրակավանի, ինչպես նաև Խոջալիի գոտիներում: Թռչնի պատկեր է հիշեցնում նաև Թաքիայից հայտնաբերված բրոնզե գոտու (նկ. 2) վրա պատկերված մի կիսաֆանտաստիկ ֆիգուր: Ի տարբերություն թռչունների՝ մեզ արդեն հայտնի ֆիգուրների՝ այս մեկը պատկերված է այլ դիտակետից՝ թռիչքի պահին և թևատարած,

³ Ксенофонт. Анабасис, Пер., статья и примеч. М. И. Максимовой. Под ред. И. И. Толстого. — М.: Издательство Академии наук СССР, 1951, 113-114.

⁴ Մնացականյան Հ., Արևապաշտության հետքերը Հին Հայաստանում՝ ըստ բրոնզե պեղածո իրերի, ՀՍՍՌ պետական պատմության թանգարան, Աշխատություններ, 1948, N1, էջ 85:

⁵ Իսրայելյան Հ., Արևի պաշտամունքի հետքերը բրոնզեդարյան Հայաստանում, «Լրաբեր հասարակական գիտությունների», № 4, էջ 77:

⁶ Մնացականյան Հ., նշվ. աշխ., էջ 86-88:

⁷ Մարտիրոսյան Հ., Գիտությունն սկսվում է նախնադարում, Ե., 1978, էջ 38:

հստակ պատկերված են թևերի և պոչի փետուրները, և, չնայած կոմպոզիցիայի մյուս ֆիգուրների ընթացքի աջ և ձախ ուղղվածությանը, թռչունների ուղղությունը մեկն է՝ դեպի աջ: Թաքիայի գոտու թռչնի նման մի ֆիգուր էլ պատկերված է Շիրակավանի թիվ 10 դամբարանից հայտնաբերված մի գոտու վրա:

Տոկիոյի ազգային թանգարանում և Լուվրում պահվող ուրարտական գոտիների վրա հանդիպում ենք թևավոր արևի (արևի սկավառակի) պատկերներ, որոնք բացակայում են նախաուրարտական շրջանի բրոնզե գոտիների հորինվածքներում: Այս փաստը, թերևս, կարելի է բացատրել նրանով, որ թևավոր սկավառակը համարվել է Վանի թագավորության դիցարանում արևի աստված Շիվինիի խորհրդանիշը⁸:

Կիրովականում (Վանաձոր) հայտնաբերված բրոնզե գոտու (նկ. 3) վրա տեսնում ենք գոտուրված մի սքանչելի հորինվածք, որում աչքի են ընկնում հատկապես երկու յոթաթև և մեկ վեցաթև արևները՝ շողերի արանքներում փոքր լուսատուներով, հնարավոր է՝ աստղ-մոլորակներով: Արևի խորհրդանիշը կազմված է կենտրոնական գալարից և երեքական եռանկյուններից բաղկացած շողերից: Համաձայնվելով Հ. Մարտիրոսյանի և Հ. Իսրայելյանի մեկնաբանությունների հետ՝ արևի և լուսատուների այս համադրությունը համարում ենք արեգակնային համաստեղություն, որը տեղավորված է սարերը խորհրդանշող եռանկյունների, ջրի խորհրդանիշերի և ոճավորված կենդանական կողմնային ֆիգուրների միջավայրում⁹:

Ի տարբերություն արևի՝ լուսինը խորհրդանշող երկրաչափական պատկերները մեր բրոնզե գոտիների վրա բավական սակավաթիվ են, նույնիսկ կարելի է հիշատակել միայն մեկ-երկու օրինակ: Առավել ակնառուն Քալաքենդի ուշբրոնզեդարյան դամբարաններից մեկից գտնված մի օրինակ է, որի լավագույն մեկնաբանություններից մեկը տվել է Համիկ Իսրայելյանը¹⁰: Եղջյուրավոր կենդանիների պատկերումը և դրանց ցաքուցրիվ, ոչ կանոնավոր դասավորությունը խոսում են նրանց երկնային ծագման կամ էլ երկնային լուսատուների մարմնավորում լինելու մասին: Գոտու պահպանված հատվածի աջ մասում տեսնում ենք արևի ելուստավոր խորհրդանշանը, որից վար կա ևս մեկ

⁸ **Пиотровский Б.Б.**, Ванское царство, М. 1959, стр. 226.

⁹ **Իսրայելյան Հ. Ռ.** (1968), *Երկնային մարմիններն ու լուսարյունները բրոնզեդարյան արվեստում*, «Լուրսեր հասարակական գիտությունների», № 5, էջ 78:

¹⁰ **Իսրայելյան Հ.Ռ.**, նշվ. աշխ., էջ 89:

արև, այս անգամ արդեն խաչի տեսքով՝ պարփակված երկու կիսալուսինների մեջ:

Բավական շատ է հանդիպում լուսնի կենդանակերպ խորհրդանշանը: Մեզ հայտնի բրոնզե գոտիների վրա լուսինը խորհրդանշող կենդանին, թերևս, ցույց է, որի եղջյուրներն անմիջականորեն նմանեցվել են կիսալուսնի:

Այս կապն ավելի զարգացնելու համար, թերևս, դիմենք հայոց ավելի ուշ կրոնական հավատալիքներին՝ դիցարանում պաշտվող իրանական ծագում ունեցող Անահիտ աստվածուհու պաշտամունքին¹¹: Լոնդոնի Բրիտանական թանգարանում պահվող քանդակում դիցուհու ճակատին տեսնում ենք մազերի հարդարանքով ստեղծված կիսալուսին, ինչը հանդիպում ենք նաև եգիպտական Իսիսի, ասորա-բաբելական Իշտարի պատկերագրության մեջ: Հիշեցնենք, որ նշված երկու աստվածուհիներն էլ տեղական դիցարաններում պաշտվել են որպես պտղաբերության և լուսնի աստվածուհիներ: Իսկ Պլուտարքոսը հայտնում է, որ պարսկական Արտեմիսի (Անահիտի) տաճարին կովեր և ցուլեր էին նվիրաբերում, որոնք ազատորեն շրջում էին դիցուհու տաճարի շուրջը¹²:

Ինչպես նշում է Է. Խանզադյանը, Անահիտի՝ ջրի աստվածություն լինելը և նրա կապը Լուսնի հետ ապացուցվում են նաև ցուլի և եզան զոհաբերությամբ, որը հնագույն ժամանակներից ի վեր աղերսվել է երկնային և երկրային կենարար ջրերի հոսքին, որով պետք է ապահովվեին պտղաբերությունը և վերածնունդը¹³:

Ցուլի՝ պտղաբերության և արգասաբերության հովանավորի հատկությունների մասին հստակ բացատրության ենք հանդիպում նաև Նինա Ուրուշաձեի «Հին Վրաստանի բրոնզե տարեգրությունը» աշխատության մեջ, որտեղ վրացի հնագետը Սամթավրոյի դամբարանադաշտերից գտնված բրոնզե գոտիների ցուլերին, ըստ նրանց ատրիբուտների, վերագրում է հերկողի, սերմնացանի, բերք հավաքողի հատկություններ¹⁴:

Հայկական լեռնաշխարհի տարածքում լուսին-ցուլերի օրինակներ հանդիպում ենք Լորուտի, Ախթալայի, Խաչբուլաղի, Խոջալիի և Քալաքենդի գոտիներում:

¹¹ Մելիք-Փաշայան Կ.Վ., Անահիտ դիցուհու պաշտամունքը, Երևան, 1963, էջ 66-70:

¹² Плутарх. Сравнительные жизнеописания в 3-х томах. Т.2, М.: Изд-во Академии Наук СССР, 1963г. стр. 192.

¹³ Խանզադյան Է. Վ. (1972), Մեծամորի պաշտամունքային հուշարձանները, «Լրաբեր հասարակական գիտությունների», № 8, pp. 52-65:

¹⁴ Уршадзе Н., Бронзовая летопись древней Грузии, 1984, стр. 12-19.

1979թ. Լորուտ գյուղի Վերին թաղ կոչվող ուշբրոնզեդարյան դամբարանից գտնված բրոնզե գոտու (նկ. 4) հորինվածքը բարու և չարի հակադրության խորհրդանշական տեսարան է, որտեղ մահիկանման եղջյուրներ ունեցող ցուլերը պայքարում են արևի խորհրդանիշ ձիերի հետ: Վ. Ավետյանը եղջյուրավոր կենդանիներին ցուլ չի դիտարկում, այլ համարում է չարը մարմնավորող վագրեր, որոնք կրում են մահիկանման դիմակներ¹⁵: Այնուհանդերձ մահիկ-լուսնի և ցուլի եղջյուրի գաղափարը մեզ հիշեցնում է հնագույն արվեստների մեջ բազմիցս հանդիպող լուսնի և խավարի հակադրության մոտիվը, որը հետագայում դրսևորվել է նաև արևի աստված Միթրայի տավրոկոտոնիայի տեսարաններում, ցուլի և առյուծի մենամարտի՝ Պերսեպոլիսի հայտնի բարձրաքանդակի և այլ պատկերներում:

Նկատելի է, որ վերոնշյալ բոլոր գոտիների տեսարաններում լուսին-մահիկին, լուսին-չարին և լուսին-պտղաբերությանն ուղեկցում են արևի՝ երկրաչափական կամ էլ կենդանակերպ՝ ձիու կամ մարտակառքի ֆիգուրները:

Այսպիսով, մեր դիտարկած բրոնզե գոտիներում արևի և երկնային մյուս լուսատուների խորհրդանիշերը անմիջականորեն մասնակցել են հորինվածքում արտահայտված սյուժետային տեսարաններին և ըստ իրենց պատկերային դրսևորումների՝ ծառայել թեմայի բովանդակությանը: Հենց այդ գործուն մասնակցությունն էլ վկայում է այդ խորհրդանիշերի ծիսական իմաստի, պաշտամունքի, գաղափարական այս կամ այն երևույթի մարմնավորում լինելու մասին:

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Ի մի բերելով բրոնզե գոտիներին անդրադարձած հեղինակների ուսումնասիրությունները, ինչպես նաև համեմատելով և համադրելով հորինվածքների տարրերը համաժամանակյա արվեստի այլ նմուշների հետ՝ առանձնացրել ենք գոտիներում առկա երկնային լուսատուների պատկերները և եկել այն եզրակացության, որ դրանք անմիջականորեն մասնակցել են հորինվածքում արտահայտված սյուժետային տեսարաններին և ըստ իրենց պատկերային դրսևորումների՝ ծառայել թեմայի բովանդակությանը:

Այս զեկույցը վերաբերում է Հայկական լեռնաշխարհի՝ մ.թ.ա. II-I հազարամյակների թվագրությամբ բրոնզե գոտիներում երկնային մարմինների՝

¹⁵ **Ավետյան Վ.** (1984), **Լորուտի բրոնզե գոտու նախազարդերը**, «Լրաբեր հասարակական գիտությունների», № 5, էջ 72:

արևի, լուսնի և այլ լուսատուների պատկերների խորհրդաբանական և պատկերագրական առանձնահատկություններին և նշանակությամբ:

Բանալի բաներ – Հայկական լեռնաշխարհ, բրոնզե գոտի, երկնային լուսատու, սիմվոլ:

Мария ЛАЗАРЕВА

ИЗОБРАЖЕНИЯ НЕБЕСНЫХ ТЕЛ НА БРОНЗОВЫХ ПОЯСАХ АРМЯНСКОГО НАГОРЬЯ

Настоящая статья касается пиктографических особенностей и значения изображений небесных тел – солнца, луны, других светил – на бронзовых поясах Армянского нагорья II-I тысячелетий до н.э. Обобщая исследования авторов, обращавшихся к бронзовым поясам, а также сравнивая и сопоставляя элементы композиций на других образцах искусства того времени, мы выделили присутствующие на поясах изображения небесных тел и пришли к выводу, что они непосредственно участвовали в сюжетных сценах, переданных в композициях, и, согласно своим образным проявлениям, послужили содержанию темы.

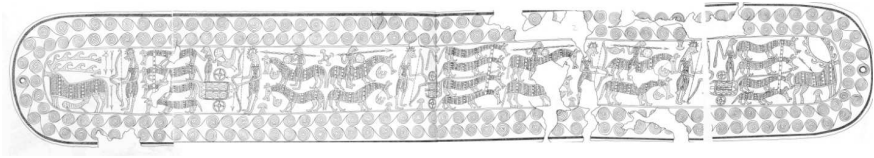
Ключевые слова – Армянское нагорье, бронзовый пояс, небесное светило, символ.

Мария LAZAREVA

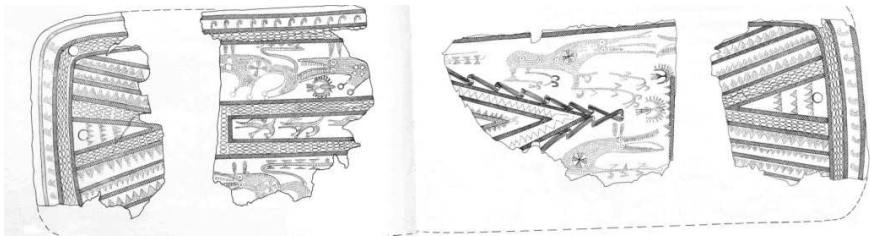
THE IMAGERY OF CELESTIAL BODIES ON BRONZE BELTS OF THE ARMENIAN HIGHLAND

The present paper concerns pictographic features and meanings of the images of celestial bodies – the sun, the moon, other heavenly bodies on the bronze belts of the Armenian highland of the II-I millennia B.C. Summarizing researches of the authors addressing bronze belts, as well as comparing and analyzing the elements of compositions on other specimens of synchronous art, we defined the images of celestial bodies on these bronze belts and came to a conclusion that they directly participated in the scenes transferred in compositions and, according to the figurative manifestations, served the content of the theme.

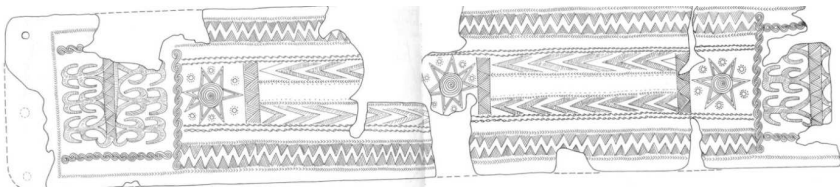
Key words – Armenian highland, bronze belt, celestial body, symbol.



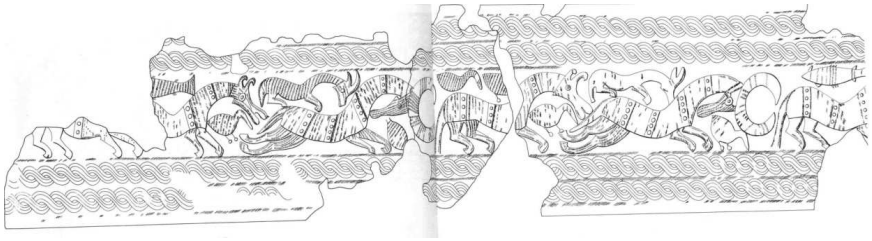
Նկ. 1. Բրոնզե գոտի Աստղիբլուրից



Նկ. 2. Բրոնզե գոտի Թաքիայից (Աղվեսաձոր)



Նկ. 3. Բրոնզե գոտի Կիրովականից (Վանաձոր)



Նկ. 4. Բրոնզե գոտի Լորուսից

Գծապատկերները՝ Esayan S.A., Die Gurtelbleche der alteren Eisenzeit in Armenia, Beiträge zur Allgemeinen und Vergleichenden Archäologie, Band 6, 1984.

ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅՈՒՆԸ «ՇԱՀՆԱՄԵ»-Ի ՆԿԱՐԱԶԱՐԴՈՒՄՆԵՐՈՒՄ

Ֆիրդուսու անմահ երկի՝ «Շահնամե»-ի կարևոր արժանիքներից մեկը դյուցազներգության շրջանակներում մշակութային տարրերի և կաղապարների վերարտադրումն է: Պարսկերեն բանաստեղծությունները՝ որպես մի արժեքավոր կամուրջ, գործնականում կապակցել են իրանյան ազգի պատմական հիշողությունը, նրա հերոսական անցյալն ու ավանդույթները: Գուցե աշխարհի ոչ մի այլ կենդանի լեզվում դյուցազներգության կիրառումն այնքան տարածված չէ, որքան պարսկերենում¹:

Երաժշտությունն ու երաժշտական գործիքները մշակույթի այն արժեքներից են, որոնք վկայում են տվյալ քաղաքակրթության զարգացման աստիճանը, ժողովրդական կենցաղի առանձնահատկությունները, երաժշտության առնչակցությունն արվեստի և գրականության այլ ճյուղերի հետ և մասնավորապես երաժշտություն-խոսք փոխհարաբերության ըմբռնումները որոշակի մշակույթի համատեքստում: Այդ ոլորտի ուսումնասիրությունը հնարավորություն է ընձեռում պատկերացում կազմելու մարդկության երաժշտական ժառանգության, հավատալիքների, ավանդական կենսակերպի ու հնագույն հասարակությունների մասին: Պատմության ամբողջ ընթացքում երաժշտական գործիքը մշտապես ուղեկցել է երգին ու պարին և մասնակիցը եղել բանավոր ավանդությունների, առասպելների ու լեգենդների, դյուցազներգությունների կատարողական արարողակարգի, ինչպես նաև հուզել անհատներին, ոգեշնչել երիտասարդներին ռազմի դաշտում: Երաժշտական գործիքներն առանձնահատուկ դեր են խաղացել կրոնական և ոչ կրոնական այնպիսի ծիսակատարությունների ժամանակ, ինչպիսին խնջույքներն ու պատերազմական արարողություններն են², որ իրանական ավանդույթում կոչվում են ռազմ ու բազմ:

«Ռոստամ և Զոհրաբ» և «Զոհրաբ ու Էսֆանդիար» պատումները «Շահնամե»-ի ամենահանրահայտ և գրավիչ պատմություններն են, ուստի դրանք առավել արտահայտիչ դարձնելու նպատակով ասացողը սովորաբար խաղում

¹ Azadefar M.R., Epic and Music. Culture research center. Tehran, 2011, p. 1-8.

² Sadat Naseri S. H., Shahnameh Khani (first notebook). Tehran, 2006, p. 20-22.

էր Զոհրաբի կամ Էսֆանդիարի դերը, իսկ հասարակ ժողովուրդն այդ պատմություններին ծանոթ էր «Սպանել Զոհրաբին» և «Սպանել Էսֆանդիարին» անվանումներով: Իրականում «Շահնամե»-ի պատումների գրավչությունն ու մարդկանց՝ սրճարաններ գնալու ձգտումը պայմանավորված էր պատմողի կատարողական ոճով և պատմության բնույթով: Ասացողները սովորաբար կիրառում էին արտահայտություններ, որպեսզի շեշտադրեին «Շահնամե»-ի բառերը, ինչպես նաև իրենց շարժումներով վերարտադրում էին գործողություններն ու տոնայնությունը: Ասացողները սրճարաններում «Շահնամե»-ի պատմությունները վերարտադրելիս կիրառում էին ոճական հետևյալ հնարները. ընդհատում էին իրենց խոսքը, երկարաձգում նյութը, երբեմն գոռում էին, ձայնը կերկերում էր (տրեմոլո), ձեռքերով ծափ էին տալիս, ոտքերով հարվածում գետնին, հուզիչ տեղերում կանգ առնում, որը հանդիսատեսին պահում էր ցանկալի սպասման մեջ և հուզված վիճակում³:

Ասացողը փաստորեն դերասան էր, որը խաղում էր պատումի բոլոր հերոսների դերերը և զանազան դիմային արտահայտություններով, ինչպես օրինակ՝ կնճռոտելով հոնքերը, տխուր ժպտալով և այլ կերպ բորբոքում հանդիսատեսի հետաքրքրությունն իրադարձությունների վերաբերյալ:

«Շահնամե»-ի պատումների վերարտադրումը, Ռոստամի և Զոհրաբի, Ռոստամի և Աֆրասիաբի կռիվն ու իրանյան այլ պատմություններ զուգընթաց են սրճարանների պատմությանը: Այս պատումները հատուկ դիմախաղերով և շարժասությամբ ներկայացնում էին դերվիշները, որոնց յուրօրինակ արվեստն այսօր գրեթե վերացել է⁴:

Ժողովրդի տարբեր խավերի շրջանում «Շահնամե»-ի հանրաճանաչությունը պայմանավորված է բարոյական սկզբունքների ու արժեքների հանդեպ հեղինակի ունեցած առանձնակի ուշադրության հանգամանքով: Բազմաթիվ հեղինակներ հետագայում «Շահնամե» անվանել են «Շահանշահնամե»⁵ ու գրքերի նախակարապետ⁶:

«Շահնամե» -ի ստեղծումից հետո պատմողներն ու ասացողներն սկսել են այն վերապատմել հանրային վայրերում և պալատներում, ինչպես նաև

³ **Bayzaei B.**, Representation in Iran. The intelligent and womens study pub, Tehran, 2012, p. 65-66.

⁴ **Sadat Naseri S. H.**, նշվ. աշխ., էջ 42-43.

⁵ **Mirshekrani M**, Shahnameh Khani (first book). Tehran, 2006, p.40-41.

⁶ **Sadat Naseri S. H.**, նշվ. աշխ., էջ 37-41.

նկարիչներն ու արարողակարգերի պատկերներ մշակողները նկարագարդել են պալատները, արհեստանոցների պատերը և այլն:

Այսպես սկսվել են «Շահնամե»-ի ձեռագիր կամ նկարագրոված պատճենների գրառումն ու ընդօրինակումը, և շատ հմուտ գրողներ ու պարուսույցներ արել են իրենցից կախված ամեն ինչ, որպեսզի պահպանեն և փոխանցեն Ֆիրդուսու արժեքավոր երկը: Էպիկական գրականությունը բնութագրվում է նկարագրողական և արտահայտչական հատկանիշների համակարգով, որը լայն հնարավորություն է տալիս նյութի գեղանկարչական կերպավորման համար: Հետևաբար, դյուցազներգությունն ու կերպարվեստը փոխկապակցված նպաստել են «Շահնամե»-ի անընդմեջ ժողովրդականացմանը:

Դյուցազներգու բանաստեղծը տեղյակ էր իր ազգի բանավոր գրականության ավանդույթներին և էպիկական պատումները կերտելիս հաշվի էր առնում իր երկրի հավատքն ու էթնիկական տարբերությունները:

Բանաստեղծն իր պատումներում ձգտում էր հաղորդել պատմական տարբեր դարաշրջաններում և հասարակություններում հերոսացված կերպարների ընդհանրական նկարագիրը: Պատկերագրման նմանօրինակ դինամիզմը նպաստել է մտապատկերային կաղապարների ընկալմանն այնպես, որ ունկնդիրը, հետևելով պատումին, դարձել է դրա բաղադրիչը:

«Շահնամե»-ի չափածո տողերի ունկնդրումից հետո գրելու ունակություն ունեցող ցանկացած անձ կարող է կերտել իր մտապատկերում բյուրեղացած պատկերները: Այս երկն իր արարման օրից, վերոհիշյալ հատկանիշների շնորհիվ, բազում արվեստագետների ոգեշնչման աղբյուր է: «Շահնամե»-ի պատումները դարձել են նկարիչների, լուսավորիչների, գեղագրողների, գրողների և կազմարարների արվեստագիտական ցուցադրումների թեման: Ֆիրդուսին պատկերել է իրանցիների հաղթանակները, ձախողումները, պարտություններն ու քաջագործությունները՝ սկսած առաջին թագավորներից մինչև Սասանյան հարստության փլուզումը: Պատկերներից շատերը հիմնված են երևակայության վրա, սակայն նկատենք, որ երևակայությունն արվեստի ցանկացած ոլորտի հիմքն ու ազդակն է:

«Շահնամե»-ի հերոսների և պատումների կերտման հարցում Ֆիրդուսու պատկերավոր գրելաճը փարոսի դեր է կատարել իրանցի արվեստագետների գեղագիտական սկզբունքների մշակման հարցում, որոնց գործերն աչքի չեն ընկնում իրատեսությամբ, այլ լի են երևակայական պատկերներով: Այսպիսով, մանրանկարչությունը կերտվել է ծայրահեղ կայունության ու մտազուգորդումների շնորհիվ, և նրա աշխարհը երևակայական է ու երկնային:

«Շահնամե»-ի երաժշտական դրվագների ու դրանց պատկերազարդումների քննարկումը երաժշտությունից անկախ ամբողջական չի լինի. չէ՞ որ «Շահնամե»-ում պատկերված արարողությունների ժամանակ Ֆիրդուսին գլխավորապես անդրադառնում է երաժշտությանն ու երգին. մեջբերվող դրվագում թվարկվում է Իրանի ավանդական նվագարանների մի ամբողջ շարք.

Նա հրամայեց բերել խափշիկներին և հնդկական զանգերը՝
 Կառուցելու և բացելու համար արքայի առանձնարանը.
 Նեյը պարտվեց, ու լսվեց թմբուկի բաս ձայնը,
 Եվ բանակը դարձավ սրատես, քանց աքաղաղ:
 Թե՛ Նեյի ձայնը և թե՛ քնարինը համահունչ են,
 Զանգերն ու եղջյուրները սկսեցին ղողանջել:
 Ամբողջ քաղաքը լի էր հնդկական զանգերի ձայնով,
 Ինչպես նաև քնարի և մյուս գործիքների ձայնով.
 Թվում էր՝ տանիքներն ու դռները դարձել են երաժիշտներ.
 Աշխարհն այլ ձև ու կարգ ստացավ (թարգմանությունը մերն է):



Նկար 1. Արքայի խնջույքի ժամանակ մի քանի երաժիշտներ քնար են նվագում ու երգում:

Նման արարողությունները պատկերող նկարներում բնականաբար կարելի է հստակ դիտարկել երաժշտական մի քանի գործիքների կամ արքայի համար նվագող ու երգող որոշ երաժիշտների պատկերները:



Նկար 2. «Շահնամե» -ում պատկերված տոնախմբություններին մասնակցող երաժիշտների նկարները:

Յուրաքանչյուր նյութ ու պատմություն ներգրավելու և ներկայացնելու նպատակով Ֆիրդուսին հենվել է չորս գլխավոր կովանների վրա՝ իրանցի ժողովուրդը, իմաստությունը, արդարությունն ու կրոնական ուղղվածությունը, որոնք և պայմանավորում են վերջինիս հիմնական արժեքը:

Ֆիրդուսու խոսքը, արդարև, իրանական ժողովրդական գրականության հստակ նմուշ է, որովհետև այն ընդգրկում է ավանդություններ, լեգենդներ ու առասպելներ. «Ժողովրդական գրականությունը ներառում է պատմություններ, ասոյթներ, բանաստեղծություն, լեզվական խաղեր: Դրանք արտացոլում են ժողովրդական արժեքներն ու ազգի չափանիշները, նրա իդեալները, խոհերն ու ցանկությունները՝ միևնույն լեզվով: Արվեստի այս բոլոր ձևերը ծագել են մշակույթից, որը հայտնի է որպես բանահյուսություն»⁷:

«Մետաքսե երգից և շաքարեղեգի հնչյունից» (այն է՝ Նեյի) պատկերավոր արտահայտությամբ վերնագրված իր աշխատության մեջ իրանցի գիտնական Թաջբար Նիման «Շահնամե»-ն համարում է ժողովրդական բա-

⁷ Tajbar N. From song of silk and sound of cane, Tehran, 2009, p. 35-38.

նահյուսության մի առանձնահատուկ տեսակ, որն արտացոլում է իրանական ազգի մշակույթը և գերնորմատիվ լինելու շնորհիվ կայունացել է ժողովրդի հիշողության մեջ⁸: Հայտնի է, որ ժողովրդական բանահյուսության կարևորագույն հատկանիշն այն է, որ այն բանավոր, բերնեբերան փոխանցվում է սերնդից սերունդ, և այդ արվեստի տեսակները փոխանցվում են խոսողի և ունկնդրի անմիջական կապի միջոցով՝ ապահովելով ավանդույթի շարունակականությունը: Երբ լսելու և խոսելու հանրային մշակույթը համակցվում է հռետորական կամ արվեստի այլ ձևերի հետ, օրինակ՝ երաժշտության, ապա այն ինստիտուցիոնալացվում է և ժամանակի ընթացքում վերածվում մշակութային արժեքի: Երաժշտության և բանաստեղծության համաժամացման ադիթով դոկտոր Շաֆիե Քադկանի Մոհամմադը նշում է. «Արդի պատկերացմամբ հնագույն ժամանակների պարսկական բանաստեղծությանը հատուկ է գրավոր ու բանավոր ձևը, և քչերն են հաշվի առել այն հանգամանքը, որ բանաստեղծությունը չի եղել պարզապես թղթի կամ երկերի ժողովածուի տեսքով արտահայտված արվեստ, այլ՝ ըստ իր կարևորության աստիճանի, տարբեր մեթոդների շնորհիվ դաջվել է հանրության հիշողության խորքերում: Ինչևէ, հասկանալի է, որ բանաստեղծությունը բանավոր արվեստ է, և երգն ու կենդանի ներկայացումը կարևոր են այն հրապարակելու և զարգացնելու առումով: Գուցե բանաստեղծությունը հրապարակելու ամենաարդյունավետ միջոց կարող է համարվել ունկնդիրների ու երկրպագուների լայն շրջաններում այն հնչեցնելը, այսինքն՝ երբ բանաստեղծությունը զուգակցվում է յուրահատուկ ռիթմի հետ, ապա այն կարող է ժողովրդական շրջաններում դառնալ հրապարակային արվեստ»⁹:

«Շահնամե»-ի էպիկական բովանդակությունը տարբեր համայնքներում քննության առնվելուց, երկերի ժողովածուի ու նաև նկարների վերածվելուց հետո ի հայտ եկավ իրանական ժողովրդի մշակույթի մեկ այլ ոլորտում՝ սրճարանների և թեյարանների պատերի կամ միջնորմների որմնանկարչության մեջ:

Պետք է նշել, որ Ֆիրդուսու բանաստեղծություններում երևակայության արվեստն այնքան ազդեցիկ է, որ ցանկացած ունկնդիր կարող է պատկերացնել այն ամենը, ինչը պատմվում է: Դոկտոր Թաջվիլ Ջալիլը նկատում է. «Այս տեսակետից Ֆիրդուսու հռետորության և պոետիկայի հստակ նշաններն

⁸ Տե՛ս նույն տեղում, էջ 38-43:

⁹ **Shafiei Kadkani M.R.**, Music of Poem. Tehran, 1979, p. 41-43.

արտացոլվում են կարճ մեկնաբանություններում բազում իմաստներ ու հասկացություններ արտահայտելու և բառերի երկար շղթայում համառոտ պատկերներ ներկայացնելու ունակության մեջ»¹⁰:



Նկար 3. «Ռուստամի և Ջոհրաբի կռիվը» կտավը՝ կատարված սրճարանային նկարչության ոճով:

Սրճարանների տարածման հետ մեկտեղ Իրանում հայտնվեցին մեծ չափեր ունեցող յուղաներկ վարագույրներ, իսկ պատմողական ավանդույթի ոլորտում տիրապետող դարձան կրոնական և ոչ կրոնական նկարները: Պատումների լայն շրջանակը ներառում է Իրանի էպիկական և քնարական պատմությունների հսկա ժողովածու, որի աղբյուրը «Շահնամե»-ն է: Այսպիսով, սրճարանային ոչ կրոնական նկարչությունն արտացոլում էր առասպելական, էպիկական ու քնարական իրադարձությունները, «Շահնամե»-ում պատկերված թագավորների և հերոսների որոշ դիմանկարներ, ինչպես նաև ճակատամարտերի, հերոսների սիրային զգացմունքների ու արքայական տոնախմբությունների տեսարաններ:

Իրանում նկարչությունն ունեցել է տարբեր դրսևորումներ, որոնցից մեկն է գրքերի էջերի պատկերազարդումը: Ամենից հարուստ պատկերազարդված գրքերից մեկն Իրանում «Շահնամե»-ն է, որն իրանցի արվեստագետների,

¹⁰ Tajlil J., Pictures of imagination in Ferdowsi's Shahnameh, Tehran, 2009, p.113-118.

հատկապես նկարիչների համար մշտապես եղել է ոգեշնչման աղբյուր: Նկարչական ոճերից մեկը, որում «Շահնամեն» կարևոր դեր է խաղացել, սրճարանային նկարների կերտումն է. այն առաջացել է Զանդիեի դարաշրջանի վերջում (1750-1794թթ.) և Քաջարի (1796-1925թթ.) դարաշրջանի սկզբում:

Ինչպես նշեցինք, Իրանում սրճարաններն ի հայտ եկան Սաֆավիդների (1501-1736թթ.) կառավարության սկզբում և իրենց զազաթնակետին հասան Քաջարի դարաշրջանում: Մինչ այդ միայն պալատականներն ու հատուկ մարդիկ էին այցելում սրճարաններ, թեպետ Քաջարի դարաշրջանում և հատկապես Նասրեդդին շահի օրոք սրճարաններ կային ամենուրեք: Դրանք այնքան հայտնի դարձան, որ ամեն խավի մարդիկ, առանց որևէ սահմանափակումների, կարող էին գնալ այնտեղ: Նման պարագայում սրճարանատերերը, հավելումն ասացողների պատմությունների, ներկայացնում էին զանազան դրվագներ «Շահնամե»-ից:

Պետք է նշել, որ սրճարանային նկարչության արվեստի գործում մեծ դեր են խաղացել քաղաքական և կրոնական գործոնները: Իրանյան արվեստի վրա արևմտյան նկարչության ազդեցությունը սկզբնավորվեց Սաֆավիդների դարաշրջանի վերջում և Շահ Աբաս II-ի օրոք (1642թ.): Այդ ազդեցությունը, շնորհիվ տիրապետող քաղաքական և սոցիալական պայմանների, իր զազաթնակետին հասավ Քաջարի դարաշրջանում¹¹:



Նկար 4. Սրճարանային նկարչության որոշ նմուշներ:

¹¹ **Ghandi S.**, Role of Shahnameh in Local Arts. *Mah-e Honar*, Tehran, 2001, p. 32-34.

Երաժշտությունը հավերժական փոխհարաբերության մեջ է եղել պոեզիայի և գրականության հետ, ինչը դիտելի է տարբեր մշակույթներում: Պարսկերենի տեսակետից Ֆիրդուսու «Շահնամե»-ն այս դրույթի արժեքավոր հաստատումն է, քանի որ ժողովածուի յուրաքանչյուր մասի քննարկումը կապվում է երաժշտության, երաժշտական գործիքների և երաժիշտների հետ:

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Արևելքի պոեզիան ի սկզբանե զարգացել է երաժշտության հետ սերտորեն փոխկապակցված: Ֆիրդուսու «Շահնամե»-ն մասնավորապես հարուստ նյութ է ընձեռում Իրանի մշակույթում կանոնավորված երաժշտարվեստի, երաժիշտների դերի ու կարգավիճակի, ինչպես նաև երաժշտական նվագարանների մասին ամփոփ պատկերացում կազմելու առումով: Հողվածում քննության են առնված «Շահնամե»-ում հիշատակված երաժշտական տարրերն ու գործիքները, որոնք լայն արտացոլում են ստացել սրճարաններում և թեյարաններում կայունացած գեղանկարչական ավանդույթում:

Բանալի բաներ - երաժշտություն, Շահնամե, գեղանկարչություն, պատկերազարդում, նվագարան:

Асгар ДЖАНАБИ ВАГАБ

МУЗЫКА В ИЛЛЮСТРАЦИЯХ К "ШАХНАМЕ"

Поэзия Востока изначально развивалось в тесной взаимосвязи с музыкой.

"Шахнаме" Фирдуси, в частности, содержит богатый материал в плане составления общего представления о музыкальной культуре Ирана, роли и статусе музыкантов, а также о музыкальных инструментах. В статье рассматриваются упомянутые в "Шахнаме" музыкальные элементы и инструменты, которые нашли широкое отражение в традиционной иранской живописи нового времени.

Ключевые слова – музыка, "Шахнаме", живопись, иллюстрация, музыкальный инструмент.

Asghar JANABI VAHAB

MUSIC IN THE ILLUSTRATIONS OF *SHAHNAMEH*

Eastern poetry from the very beginning intently flourished interconnected with music. The epic poem "Shahnameh" of Ferdowsi has provided a rich background to have a concise picture of the canonic music art, status and role of the musicians and the musical instruments of the Iranian culture. Asghar Janabi Vahab in this paper considers the elements and instruments of music, which have been thoroughly reflected in the long established traditional paintings of the Coffee and Tea Houses (Coffee shop paintings).

Key words – music, Shahnameh, painting, illustration, musical instrument.

Մանե ՄԿՐՏՁՅԱՆ
Արվեստագիտության թեկնածու
ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտ

**ՀՈՎՀԱՆՆԵՍ ՇԱՐԱՄԲԵՅԱՆԻ ԱՆՎԱՆ ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ
ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅԱՆ ԿԵՆՏՐՈՆ. ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆՆ ՈՒ
ԳՈՐԾՈՒՆԵՈՒԹՅՈՒՆԸ**

Երևանի ժողովրդական արվեստի թանգարանը ստեղծվել է 1978թ.: Թանգարանի հիմնադրման համար հիմք է ծառայել 1930-ական թթ. վերջին ազգագրագետ-բանահավաք Հաբեթյանի Բաբայանի ջանքերով հիմնադրված Ժողովրդական ստեղծագործության տան հավաքածուն: Ժող. արվեստի թանգարանի առաջին տնօրենն է եղել նկարիչ, ՀԽՍՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ Հովհաննես Շարամբեյանը, ում անվան հետ է կապված ոչ միայն թանգարանի հիմնադրումը, այլ նաև հավաքածուի ընդլայնումն ու ակտիվ գործունեության ծավալումը: 2009 թ. թանգարանը սկսեց կրել հիմնադիր տնօրենի անունը: Երևանի ժողովրդական արվեստի թանգարանում պահպանվում և ցուցադրվում էին հայկական դեկորատիվ-կիրառական արվեստի և կերպարվեստի նմուշներ: 2011 թ. Հովհաննես Շարամբեյանի անվան ժողովրդական արվեստի թանգարանին միավորվեց Ժողովրդական ստեղծագործության և արհեստագործության կենտրոնը: Վերջինս հիմնադրվել է 1937 թ., մինչև 1952 թ. կոչվել է ՀԽՍՀ Մինիստրների խորհրդին առընթեր Արվեստի գործերի վարչության ժողովրդական ստեղծագործության հանրապետական տուն և հիմնականում զբաղվել է ժողովրդական ստեղծագործության տարբեր ժանրերի հավաքման, պահպանման, վերականգնման աշխատանքներով: Մշակութային այս երկու օջախների վերակազմավորման արդյունքում ստեղծվեց Հովհաննես Շարամբեյանի անվան ժողովրդական ստեղծագործության կենտրոնը: Կենտրոնը մասնաճյուղ ունի նաև Դիլիջանում՝ 1979 թ. Հ. Շարամբեյանի նախաձեռնությամբ ստեղծված ժողովրդական արվեստի թանգարանը: Կենտրոնի՝ շուրջ 10000 առարկա կազմող հավաքածուն ընդգրկում է գորգի ու կարպետի, ասեղնագործության ու ժանյակի, փայտի փորագրության, մետաղի ու քարի գեղարվեստական մշակման, խեցեգործության, կերպարվեստի նմուշներ:

Ներկայումս Հովհ. Շարամբեյանի անվան ժողովրդական ստեղծագործության կենտրոնի գործունեությունն ընդգրկում է երկու հիմնական ուղղություն: Առաջինը թանգարանային գործունեությունն է՝ միտված դեկորատիվ-կիրառական արվեստի և գեղարվեստական արհեստների նմուշների հավաքմանը, պահպանմանը, զարգացմանն ու հանրահռչակմանը: Թանգարանային հավաքածուն ցուցադրվում է Երևանի և Դիլիջանի թանգարաններում: Հավաքածուի առանձնահատկություններից է այն, որ աշխատանքների ճնշող մեծամասնությունը ստեղծված է XX դարում, սակայն դարավոր ավանդույթների պահպանմամբ: Երևանի թանգարանի մշտական ցուցադրությունը բաղկացած է հինգ հիմնական բաժիններից: Երկրորդ հարկում են տեղակայված փայտի գեղարվեստական փորագրությունը ներկայացնող աշխատանքներ՝ գրքի կազմեր, պահպանիչ դաղդղաններ, սպասքի մեծ տեսականի, ինչպես նաև մանրաքանդակներ, մետաղի գեղարվեստական փորագրության նմուշներ՝ զարդեր, գոտիներ, գրքի կազմեր, սկուտեղներ, սկահակներ, և վերջապես երրորդ սրահում ժանեկագործության և ասեղնագործության հայկական տարբեր կենտրոնները ներկայացնող գործերն են: Առաջին հարկում ներկայացվում են հայկական գորգարվեստի օրինակներ՝ վիշապագորգեր, արծվագորգեր, աստղագորգեր, ինչպես նաև կարպետներ և կարպետագործ իրեր՝ խուրջիններ, աղաքսակներ և այլն: Կենտրոնական սրահը՝ գորգագործության, խեցեգործության, փայտագործության նմուշներով, հազարաշեն տանիքի, դազգահի, խնոցու օրինակով, թերևս, կարելի է բնութագրել որպես «ամենակոլորիտայինը»: Իհարկե, թանգարանային հավաքածուի առյուծի բաժինը պահվում է ֆոնդերում:

Թանգարանում մշտապես կազմակերպվում են ժամանակավոր ցուցահանդեսներ, որոնց մի մասը, կենտրոնի «ժամանակավոր ցուցահանդեսների հայեցակարգին» համապատասխան, նպատակ ունի ներկայացնելու արդի ժող. ստեղծագործողներին, մյուս մասը ֆոնդերում պահվող նմուշների ցուցադրման ճանապարհ է: Ժամանակավոր ցուցահանդեսներ ու միջոցառումներ են կազմակերպվում «Թանգարանների միջազգային օր», «Թանգարանային գիշեր», «Եվրոպական ժառանգության օրեր» ծրագրերի շրջանակներում: Թանգարանում կազմակերպվում են նաև գրական-գեղարվեստական ցերեկույթներ, եկեղեցական և ազգային տոներին, հիշատակի օրերին նվիրված միջոցառումներ, դասախոսություններ: Կրթական ծրագրերը ներկայումս հիմնականում դաս-էքսկուրսիաների և ինտերակտիվ դասերի տարբերակով են կազմակերպվում:

Հովհ. Շարամբեյանի անվ. ժողովրդական ստեղծագործության կենտրոնի հիմնական գործունեության երկրորդ ուղղությունը միտված է ոչ նյութական մշակութային արժեքների հավաքագրմանը, պահպանությանը, ուսումնասիրությանը, հանրահռչակմանն ու կենսունակության շարունակության ապահովմանը: Ոչ նյութական մշակութային ժառանգությունը սահմանվում է որպես «անցյալում ստեղծված, դարերի ընդգրկումով և վիթխարի ծավալով, պահպանվող, կիրառվող և բանավոր փոխանցվող ավանդական մշակութային արժեքների ամբողջություն, որը հանդես է գալիս հիմնականում երեք ուղղություններով՝ բանահյուսություն, ազգագրություն, ժողովրդական կիրառական արվեստ և արհեստներ» («Ոչ նյութական մշակութային ժառանգության պահպանության մասին հայեցակարգ»): Այս երեք ուղղություններն էլ գտնվում են Հովհ. Շարամբեյանի անվ. ժողովրդական ստեղծագործության կենտրոնի գործունեության ոլորտում, ինչը զգալիորեն ընդլայնում է կենտրոնին վստահված աշխատանքի ծավալը:

XXI դարում Հայաստանում ժողովրդական ստեղծագործության առջև մի շարք խնդիրներ են ծառայած: Այս շարքում են գլոբալացման ժամանակաշրջանում ազգային ինքնությունն ու դիմագիծը ձևափոխելու, անգամ կորստյան մատնելու վտանգը, արժեքային համակարգի փոփոխման հետևանքով բանավոր փոխանցվող ժառանգության կորստի վտանգը, հասարակության լայն խավերի շրջանում ժողովրդական ստեղծագործության նկատմամբ հետաքրքրության նվազումը: Հետևաբար, ժողովրդական ստեղծագործության պահպանության և կենսունակության պաշտպանության աշխատանքների տեսակետից Հովհ. Շարամբեյանի անվ. ժողովրդական ստեղծագործության կենտրոնի առջև խնդիր է դրված մոռացումից ու կորստից փրկել ազգային ինքնության մաս կազմող ժողովրդական ստեղծագործությունները, նպաստավոր պայմաններ ստեղծել ժողովրդական վարպետների աշխատանքի համար, խթանել ժողովրդական ստեղծագործության նկատմամբ հետաքրքրությունը: Ժողովրդական ստեղծագործության նմուշներ հավաքագրելու, փաստագրելու, ապա նաև հանրայնացնելու նպատակով կազմակերպվում են այցելություններ դեպի ՀՀ տարբեր մարզեր: Կապեր են հաստատվում ինչպես մարզերում, այնպես էլ մայրաքաղաքում աշխատող ժող. վարպետների հետ: Կենտրոնի աշխատակիցների ջանքերով տպագրվում են ժողովրդական ստեղծագործությունը լուսաբանող գիտական և հանրամատչելի հոդվածներ, հրատարակվում են ոչ նյութական մշակութային ժառանգությունը ներկայացնող բուկլետներ, մենագրություններ, ալբոմներ: Կազմակերպվում են ժողովրդական ստեղծա-

գործության արդի խնդիրներն արժարժող դասախոսություններ, սեմինարներ և գիտաժողովներ: Այս առումով նշանակալից էին մասնավորապես 2012թ. կազմակերպված գորգի առաջին հանրապետական գիտաժողովը և 2013թ. դրան հաջորդած «Հայկական հանգույց. գորգարվեստի ավանդույթները» միջազգային գիտաժողովը, որին մասնակցեցին ոլորտի լավագույն մասնագետներ թե՛ Հայաստանից, թե՛ արտերկրից: 2014 թ. աշնանը կենտրոնում կազմակերպվեց «Հայկական ժողովրդական արվեստ. ավանդույթներն ու արդի վիճակը» հանրապետական գիտաժողովը՝ ՀՀ ԳԱԱ արվեստի և հնագիտության ինստիտուտների գիտաշխատողների, Հայաստանի մի շարք թանգարանների և գիտահետազոտական կենտրոնների աշխատակիցների մասնակցությամբ: Այս գիտաժողովի ընթացքում ներկայացվեցին ժողովրդական արվեստի պատմությանն ու ներկային վերաբերող հարցեր, քննարկվեցին մտահոգության տեղիք տվող խնդիրներ, մասնավորապես ժողովրդական արվեստի դիմակայման խնդիրը գլոբալացման պայմաններում: Հատկանշական են նաև վերջին տարիներին կենտրոնի հրատարակած աշխատություններից Ս. Լիսիցյանի «Հայկական հինավուրց պարեր»¹ գիրքը և «Անհատ բանահավաքներ» մատենաշարի «Առած-ասացվածքներ»² հատորը:

2015 թ. կենտրոնի գործառույթներին ավելացավ ևս մեկը. այժմ կենտրոնը տրամադրելու է «Ժողովրդական վարպետի վկայական»: Հայտերի քննման և վկայականի տրամադրման հարցերը որոշում է գեղարվեստական խորհուրդը: Վկայականների տրամադրումը կարող է դառնալ ժողովրդական արվեստով զբաղվող անհատների աշխատանքի խթանման և խրախուսման բավական գործուն միջոց:

Իհարկե, ներկայումս Հովի. Շարամբեյանի անվան ժողովրդական ստեղծագործության կենտրոնում առկա են նաև մի շարք խնդիրներ: Դրանց մի մասը կապված է մարդկային ռեսուրսների հետ, այսպես՝ մի կողմից առկա է երիտասարդ պատրաստված կադրերի սակավություն, ինչն իր հերթին պայմանավորվում է ինչպես ֆինանսական գործոնով, այնպես էլ ոլորտի յուրահատկությամբ, մյուս կողմից՝ բազմամյա աշխատանքային փորձ ունեցող աշխատակիցների վերապատրաստման և նոր տեխնոլոգիաների յուրացման խնդիրն է: Տեխնիկական վերազինման և էքսպոզիցիոն նոր լուծումների

¹ Սրբուհի Լիսիցյան, Հայկական հինավուրց պարեր, Երևան, «Ասողիկ», 2013, 288 էջ:

² «Առած-ասացվածքներ», կազմ.՝ Ս. Աղաբալյան, Հ. Սարգսյան, Գ. Առաքելյան, Ա. Արոյան, Երևան, 2013, էջ 128:

կարիք ունի Երևանի թանգարանի մշտական ցուցադրությունը, մինչդեռ Դիլիջանի մասնաճյուղն անհրաժեշտ է ամբողջովին վերակառուցել: Կենտրոնի խնդիրների ստվար հատվածը ֆինանսական բնույթ է կրում, դժվարություններ կան նաև վճարովի այցելությունների հետ կապված, քանզի այցելուների հիմնական հատվածը մասնակցում է ժամանակավոր ցուցադրություններին և ազատ մուտք ունեցող մյուս միջոցառումներին:

Վերջին տարիներին, արտասահմանյան փորձին հետևելով, միջազգային պայմանագրեր և համաձայնագրեր կնքելով, Հայաստանի Հանրապետության կառավարությունը և ՀՀ մշակույթի նախարարությունը սկսել են առանձնակի ուշադրություն դարձնել ոչ նյութական մշակութային ժառանգության ոլորտին: Այս գործընթացն ինքնին ենթադրում է Հովհաննես Շարամբեյանի անվան ժողովրդական ստեղծագործության կենտրոնի՝ որպես ոչ նյութական մշակութային ժառանգության հավաքագրմամբ, ուսումնասիրմամբ և պահպանմամբ զբաղվող միակ պետական օղակի գործունեության ընդլայնում:

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Հովհ. Շարամբեյանի անվ. ժողովրդական ստեղծագործության կենտրոնը զբաղվում է հայկական ժողովրդական արվեստի նմուշների ձեռքբերման, պահպանման և ուսումնասիրման խնդիրներով: Կենտրոնի՝ Երևանի և Դիլիջանի ժողովրդական արվեստի թանգարանների հավաքածուն կազմում է շուրջ 10.000 առարկա՝ գորգի ու կարպետի, ասեղնագործության ու ժանյակի, փայտի փորագրության, մետաղի ու քարի գեղարվեստական մշակման, խեցեգործության, կերպարվեստի նմուշներ: Թանգարանային գործունեությունից զատ կենտրոնը զբաղվում է ոչ նյութական մշակութային արժեքների ուսումնասիրությամբ և կենսունակության շարունակության ապահովմամբ:

Բանալի բաներ – ժողովրդական արվեստ, Հովհաննես Շարամբեյանի անվան ժողովրդական ստեղծագործության կենտրոն, ոչ նյութական մշակութային ժառանգություն, թանգարան:

Манэ МКРТЧЯН

ЦЕНТР НАРОДНОГО ТВОРЧЕСТВА ИМЕНИ ОВАННЕСА ШАРАМБЕЯНА: ИСТОРИЯ И ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ

Центр народного творчества имени Ованнеса Шарамбеяна занимается работами по приобретению, сохранению, реставрации, изучению и пропаганде народного искусства. Музеи народного творчества находятся в Ереване и Дилижане. Коллекция музеев насчитывает около 10000 предметов: ковры и ковры, вышивка и кружева, произведения из дерева, металла, камня, гончарное и изобразительное искусство. Кроме музейной деятельности, центр также занимается исследованием и сохранением нематериального культурного наследия Армении.

Ключевые слова – народное искусство, Центр народного творчества имени Ованнеса Шарамбеяна, нематериальное культурное наследие, музей.

Mane MKRTCHYAN

HOVHANNES SHARAMBEYAN CENTRE FOR POPULAR CREATION: HISTORY AND ACTIVITIES

The scope of activities of Hovhannes Sharambeyan Centre for Popular Creation includes acquisition, preservation, restoration, study and popularization of Armenian folk art. The centre has two Folk Art Museums, one in Yerevan, the other in Dilijan. The collection of the museums includes almost 10.000 exhibits – rugs, carpets, lace, embroidery, wood and stone carving, jewelry, ceramics and paintings. Besides museum activities, the centre has another important role. The researchers study intangible cultural heritage of Armenia and take certain steps to ensure its sustainability.

Key words – folk art, Hovhannes Sharambeyan Centre of Popular Creation, intangible heritage, museum.

Հրանտ ՀՈՎՍԵՓՅԱՆ
Ճարտարապետության թեկնածու
ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտ

**Տեղ ԳՅՈՒՂԻ ՍԲ. ԳԵՎՈՐԳ ԵԿԵՂԵՑԻՆ.
ՀԵՏԱԶՈՏՈՒԹՅՈՒՆ ՎԵՐԱԿԱՆԳՆՄԱՆ ԸՆԹԱՑՔՈՒՄ**

Տեղ գյուղը Հայաստանի հնագույն բնակավայրերից մեկն է: Գյուղի մասին հնագույն պատմական վկայությունը պատմիչ Ստեփանոս Օրբելյանինն է, որն իր «Պատմություն նահանգին Սիսական» աշխատության մեջ տեղեկություններ է հաղորդում 988 թ. Շահանդուխտ թագուհու կողմից գյուղը Տաթևի վանքին նվիրելու վերաբերյալ: Սակայն գյուղի տարածքում և շրջակայքում առկա բազմաթիվ հուշարձանները վկայում են, որ այն բնակեցված է եղել վաղնջական ժամանակներից ի վեր:

Տեղ գյուղի կենտրոնում է գտնվում Հայաստանի վաղմիջնադարյան միանավ բազիլիկների շարքում իր ուրույն տեղը զբաղեցնող Սբ. Գևորգ եկեղեցին, որի ձգված ուղղանկյուն պրիզմայի ձև ունեցող, երկլանջ տանիքով ծածկված ծավալը իշխող դիրք է զբաղեցնում շրջակայքի նկատմամբ: Թեև եկեղեցու արևելյան և արևմտյան մասերը ծավալատարածական առումով մեկը մյուսի շարունակությունն են կազմում, դրանց՝ տարբեր ժամանակներում կառուցված լինելու փաստն աչքի է զարնում առաջին իսկ հայացքից: Կառույցի հիմնական՝ նախաստեղծ ծավալն արտաքուստ խոշորաչափ բաց դեղնավուն սրբատաշ կրաքարով կառուցված եկեղեցին է, որը միանավ թաղակապ սրահ է: Ի հակադրություն բուն եկեղեցու՝ դրան կցակառուցված արևմտյան ծավալը բազալտե անկանոն քարերով է կառուցված և բաղկացած է երկու հարկերից: Դրանցից առաջինը թաղակապ սրահ է: Երկրորդ հարկը թիթեղաձածկի տակ առնված սենյակ է, դեպի ուր տանող արտաքին աստիճանները ներկայումս քանդված են: Ակնհայտ է, որ կցակառույցը եկեղեցու ներքին տարածքն ընդլայնելու նպատակով է կառուցվել, քանի որ եկեղեցու արևմտյան պատի ստորին՝ սրահի բարձրությամբ համապատասխանող մասը ողջ լայնությամբ հեռացվել է, և փոխարենը ստեղծվել է կամարակապ բացվածք:

Եկեղեցին կառուցված է դեպի հարավ փոքր անկումային թեքություն ունեցող ժայռային դարավանդի վրա, որն արևելյան, հարավային և արևմտյան կողմերից պարփակված է խոշորաձավալ քարերի խառը շարվածքով իրականացված հենապատերով: Շարվածքում մեծ քանակությամբ տապանաքա-

րեր և նույնիսկ խաչքարեր կան: Մուտքը դեպի եկեղեցու տարածքն իրականացվել է հարավային հենապատին կից կառուցված կամարակապ կառույցի վերնամասում տեղադրված երկկողմանի աստիճանների միջոցով: Կամարակապ շինությունը, ինչպես և Սուրբ Գևորգ եկեղեցին, կառուցված է նույն դեղնավուն սրբատաշ կրաքարով: Այն ուշագրավ ծավալատարածական հորինվածք ունի և հանդիսավորություն է հաղորդում եկեղեցուն:

Եկեղեցու հարավային ճակատի, ինչպես և շքամուտքի վրա մեծ թվով արձանագրություններ կան: Դրանցից երկուսը շինարարական են, որոնք վկայում են 1451 և 1737 թվերի նորոգումների մասին¹: Վերջինը անկասկած կցակառույցի իրականացմանն ու եկեղեցու արևմտյան պատի վերակառուցմանն է վերաբերում, քանի որ աղոթասրահի ընդլայնման այս ձևը լայնորեն կիրառվել է XVIII դարում, որի օրինակը Երևանի Կաթողիկե եկեղեցու վերակառուցումն է²:

Մինչ այդ կատարված շինարարական աշխատանքների ժամանակագրությունը կարելի է պարզել կառույցի հորինվածքի և վերակառուցումների արդյունքում առաջացած ձևափոխությունների վերլուծությամբ:

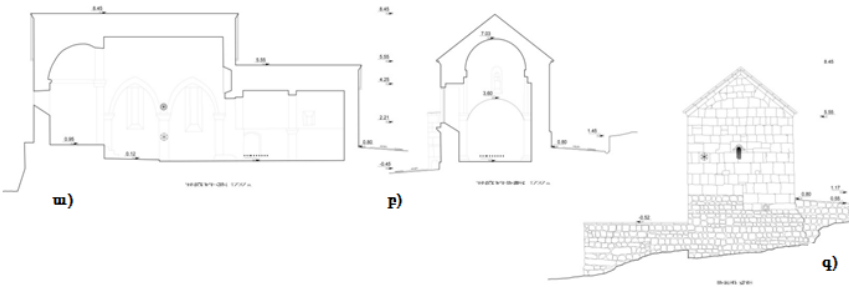
Եկեղեցու արևելյան, նախաստեղծ ծավալն ինչպես իր ծավալատարածական հորինվածքով, ճարտարապետական լուծումներով ու տարրերով, այնպես էլ դեկորատիվ հարդարանքով տիպիկ վաղմիջնադարյան կառույց է: Թաղածածկ դահլիճն արևելքում ավարտվում է հատակագծում խիստ շեշտված պայտածև խորանով, որը ներգծված է արտաքին պատերի ուղղանկյուն պարագծի մեջ: Պայտածև է նաև խորանի կամարը, որը հենվում է պարզ կողադեմով խոշորաչափ խոյակներով (հմպոստներով) որմնասյուների վրա: Խոյակների մակարդակում խորանի պարագծով դրանց եզրագիծը կրկնող գոտի է անցնում: Նույնպիսի խոյակներ ու խարիսխներ ունեն եկեղեցու հյուսիսային և հարավային պատերի անհամեմատ ավելի ցածր բարձրություն ունեցող երեքական որմնամույթերը: Հանդիպակաց որմնասյուները միմյանց հետ կամարներով չեն կապվում: Թաղը հենվում է որմնասյուները երկայնական ուղղությամբ միմյանց կապող կրկնակի, աստիճանաձև դասավորված սլաքածև որմնակամարների վրա (գծ. 1):

Կառույցի ներքին մակերևույթներն ամբողջովին սվաղված են կրա-

¹ Բարխուդարյան Ս., Դիվան հայ վիմագրության, Երևան, 1985 թ., էջ 74:

² Հասրաթյան Մ., Պատմահնագիտական ուսումնասիրություններ, Երևան, 1985 թ., էջ 104:

շաղախով, սակայն սվաղը տեղ-տեղ թափվել է, իսկ որոշ հատվածներում, որտեղ նշմարվել է զարդանախշի առկայությունը, այն մասնակի հեռացվել է: Սվաղից զուրկ տեղամասերը ցույց են տալիս, որ որմնասյուներն ու դրանք միմյանց կապող կրկնակի սլաքածն կամարները կառուցված են մուգ մոխրագույն սրբատաշ բազալտից: Սրանցից վեր պատի շարվածքը, թաղն ու խորանի գմբեթը, ինչպես նաև հարավային լուսամուտների անկյունաքարերը նույնպես սրբատաշ են: Խորանը, ինչպես և հյուսիսային ու հարավային պատերի միջսյունային հատվածները, կառուցված են անկանոն քարերից՝ խառը շարվածքով:



Գծ. 1. ա) Կտրվածք դեպի հարավ, բ) կտրվածք դեպի արևմուտք, գ) արևելյան ճակատ

Եկեղեցու ներքին տարածքը լուսավորվում է երեք լուսամուտներով, որոնցից մեկը բացվում է խորանի մեջ, մյուս երկուսը հարավային պատին են: Եվս մեկ լուսամուտի բացվածք կա արևմտյան պատի վերին պահպանված հատվածում, որը գտնվում է կցակառուցի երկրորդ հարկի մակարդակում և լցափակված է շարվածքով: Բոլոր լուսամուտները ներքուստ ավելի լայն են, դեպի դուրս նեղացող: Խորանի ոչ մեծ լուսամուտն արևելյան ճակատում բավական նեղ է: Սրա կիսաշրջան փորվածքով պասկը ճակատային հարթությունից դուրս եկող տրամատավորում չունի, բայց երիզված է ուրվագծին զուգահեռ ակոսներով, ինչը հասուկ է վաղ քրիստոնեական կառույցներին:

Հարավային պատի ներկայիս լուսամուտները եկեղեցու վերանորոգման արդյունք են: Դրանք ի սկզբանե չեն եղել ու բացվել են խուլ պատի մեջ³: Այս

³ Տեր-Մինասյան Ա., Պատմական Սյունիքի վաղմիջնադարյան միանավ հուշարձանները- //«Լրաբեր», 1986 թ., հ.1, էջ 96:

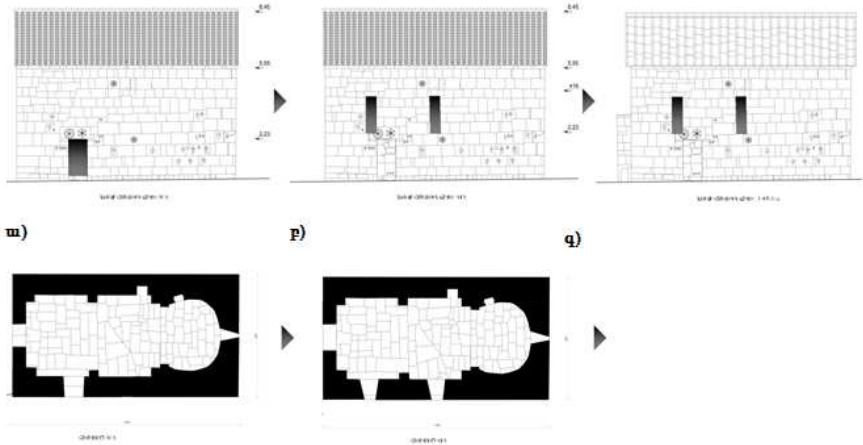
փաստը պարզապես աչքի է զարնում, քանի որ հարավային մուտքի բարավորի վերին արևմտյան անկյունը կտրվել-հեռացվել է լուսամուտի բացվածքով՝ միաժամանակ ոչնչացնելով բարավորի վրա քանդակված երկու վարդյակներից մեկի քառորդ մասը: Արտաքուստ լուսամուտները ոչ թե անկյունաքարերով են հավաքված, ինչպես հարկն է, այլ բացվածքների եզրագծով սովորական հարթ երեսապատի քարեր են շարված, որոնց անկանոն պոչերը կողքից պարզ երևում են: Այս հանգամանքը խոսում է այն մասին, որ լուսամուտները բացվել են կանգուն պատերի մեջ՝ կտրելով ու հեռացնելով սրբատաշ պատի վրա նախապես գծագրված լուսամուտի բացվածքների ուղղանկյուն եզրագծերով սահմանափակված պատային զանգվածները: Դրան հակառակ՝ ներքուստ անկանոն քարերով պատի շարվածքը քանդվել հեռացվել է, այնուհետև սրբատաշ բազալտե անկյունաքարերով ամբողջացվել են լուսամուտների ներքին եզրագծերն ու մակերևույթները:

Լուսամուտները, ամենայն հավանականությամբ, բացվել են վաղ միջնադարում, ինչի մասին են վկայում դրանց մեծ չափերը: Ներսում լուսամուտները ձգվում են մինչև սլաքածև կամարները և սահմանափակվում դրանցով: Կամարի ու լուսամուտի բացվածքի այս փոխադարձ դիրքը խոսում է այն մասին, որ լուսամուտի բացվածքների իրականացման պահին կանգուն կառույցի կոնստրուկտիվ համակարգն արդեն իսկ լուծված է եղել երկայնական ու լայնական պատերով, որմնամույթերով ու դրանց վրա հենված, երկայնական ուղղությամբ թաղածածկը կրող կամարներով:

Հարավային լուսամուտներից արևմտյանի բացման հետևանքով փակված նախաստեղծ մուտքի սկզբնական հորինվածքը, թեև խաթարված, պահպանվել է պատի որմածքում: Դրան ուղղանկյուն մեծածավալ բարավորը հենվում է պատի հարթությունից դուրս եկող պահունակների վրա: Նույնպիսի հորինվածք ունեն IV դարով թվագրվող Ծիծեռնավանքի մուտքերը՝ բարավորներից փորագրված հավասարաթև խաչերով վարդյակներով: Ի տարբերություն Ծիծեռնավանքի՝ Սբ. Գևորգի մուտքի բարավորի վարդյակներում վեցթերթաձևի ու տասնվեցթերթաձևի վարդյակներ են քանդակված: Բարավորի վերին արևմտյան անկյունը տասնվեցթերթաձևի վարդյակի քառորդ մասի հետ միասին կտրվել-հեռացվել է լուսամուտի բացման արդյունքում:

Դրան հորինվածքի ամբողջականությունն էլ ավելի է տուժել ներսից, քանի որ դեպի ներս լայնացող լուսամուտի բացվածքի անկյունաքարը տեղադրվել է ներքուստ կամարակապ մուտքի արևմտյան կամարատուքի տեղում: Այս վերակառուցման արդյունքում հարավային մուտքը փակվել է, ինչը հնա-

րավոր էր միայն երկրորդ մուտքի առկայության պարագայում, որն անկասկած եղել է արևմտյան պատի՝ հետագայում հեռացված հատվածում (գծ. 2): Վերջինի ձևի մասին կարելի է միայն դատել: Այն հանգամանքը, որ ներկայիս



Գծ. 2. Հարավային ճակատ և հատակագիծ ա) 4-րդ դար, բ) 7-րդ դար, գ) 1451 թ.

շքամուտքը կառուցվել է եկեղեցու արևմտյան պատը քանդելուց հետո նույնպիսի սրբատաշ քարերով, թույլ է տալիս ենթադրել, որ նոր մուտքը կառուցելիս պետք է որ արևմտյան մուտքի տարրերն օգտագործված լինեն: Առաջին հերթին դա պետք է որ ուղղանկյուն բարավորը լինի և այն կրող երկու միակտոր քարերը, որոնք դրված են շքամուտքի հետևում՝ պատի հարթությունից առաջ: Բացվածքի ուղղահայաց եզրաքարերը հուշում են դրանց կից շքամուտքի առկայության հավանականությունը, քանի որ այդպիսիք կան մի շարք վաղ քրիստոնեական տաճարներում (Երերույք, Քասախի բազիլիկա և այլն)⁴: Սակայն վերջինների հորինվածքը և կառուցվածքային բաղադրիչներն էապես տարբերվում են Տեղ գյուղի եկեղեցու շքամուտքից: Եթե վաղմիջնադարյան շքամուտքերի հորինվածքը բաղկացած է եռանկյունաձև ծածկի տակ առնված որմնակամարներից ու որմնասյուներից, Աբ. Գևորգի շքամուտքը հաղթա-

⁴ Азатян Ш. Порталы в монументальной архитектуре Армении: Ереван, 1987, 106 с.

կամար հիշեցնող շինություն է, որն իր ծավալատարածական հորինվածքով ու տարրերի մանրամասներով չի աղերսվում եկեղեցու կառուցման ժամանակաշրջանում ընդունված ձևերին: Դա նշանակում է, որ Աբ. Գևորգ եկեղեցու՝ հետագայում հարավ տեղափոխված արևմտյան դռան շքամուտքը հետագա հավելում է:

Ներկայիս շքամուտքի պատվանդանի ձախակողմյան շրջված խաչագարդ քարի դիրքը վկայում է նախկինում օգտագործված և նոր տեղում հարմարեցված լինելու մասին: 2015 թ. Աբ. Գևորգ եկեղեցու վերականգնման ու ամրակայման աշխատանքների ընթացքում շքամուտքի քանդման-վերաշարման աշխատանքներ իրականացնելիս հաստատվել է քարերից մի քանիսի՝ նախկինում օգտագործված լինելու հանգամանքը: Այսպիսով, շքամուտքի կառուցման ժամանակը նախորդել է կցակառույցի շինարարությանը և թերևս վերաբերում է 1451 թվի նորոգությանը:

Վերադառնալով հարավային մուտքին՝ պետք է նշել, որ այն պատի մեջ տեղադրված է այնպես, որ դրա արևելյան կամարաուտքի վերին եզրագիծն ու կենտրոնական որմնամույթի խոյակի կորագիծը շոշափում են միմյանց:

Հետաքրքրական է, որ կենտրոնական որմնամույթը մյուս երկու որմնասյուներից հավասարաչափ է հեռացված, այսինքն՝ սրահի ճիշտ կենտրոնում է տեղադրված, իսկ վերջինի և մուտքի կառուցողական իմաստով փոխկապակցված դիրքը տեղիք է տալիս մտածելու, որ դրանք կառուցվել են միաժամանակ, այսինքն՝ ի սկզբանե: Մինչդեռ հետազոտողների կողմից, հաշվի առնելով կամարների սլաքածնությունը, առաջ է քաշվել այն գաղափարը, որ որմնակամարներն առանձին կամ որմնակամարներն ու որմնասյուները միասին ուշ ժամանակաշրջանի հավելումներ են:

Որմնամույթերի և պատերի միացման տեղերում սվաղի հեռացումից պարզվեց, որ սյուների քարերի մի մասը հպվում է պատին, մյուսները մտած են պատի մեջ, ինչը դրանց միասնական կոնստրուկտիվ համակարգ լինելու մասին է վկայում:

Սվաղի տակից բացված՝ տարբեր մակարդակներում փորագրված բազմաթերթ վարդյակները նույնպես վկայում են դրանց վաղ ժամանակագրության մասին: Վարդյակներ կան որմնամույթերի ստորին, միջին, վերին մակարդակներում և նույնիսկ խոյակներից վեր՝ կամարաուտքերի վրա, ինչն ապացուցում է, որ վերջինները ևս նախնական կառույցին են պատկանում: Սրանց եզրագծի կորությունը չնչին է: Դա նշանակում է, որ որմնասյուները կապող կամարները պայտածն կամ կիսաշրջանածն լինել չէին կարող և ի սկզբանե

սլաքաձև են եղել: Տարածքում կատարված հնագիտական պեղումները ևս ավելի փոքր շառավղով որմնականարի քարեր չեն հայտնաբերել: Պետք է նշել, որ Աբ. Գևորգ եկեղեցին սլաքաձև կամարներով միակ վաղ քրիստոնեական կառույցը չէ, սակայն այստեղ այն ավելի շեշտված է, քան մյուսներում (Ջառջառիսի Աբ. Աստվածածին եկեղեցու (IV-V դդ.) հյուսիսային պահպանված պատի երեք որմնականարներից մեկը, Հովհաննավանքի Աբ. Կարապետ եկեղեցու՝ VI դարի վերակառուցման ժամանակ ավելացված որմնականարները)⁵:

Աբ. Գևորգ եկեղեցում վարդյակները, որոնք հիմնականում կառուցվածքային նշանակություն ունեցող տարրերի վրա են փորագրված, շրջանագծի մեջ փորագրված բազմաթերթ՝ վեցից մինչև տասնվեցթերթանի զարդաքանդակներ են: Միայն մեկը՝ արևելյան ճակատի ստորին շարքում գտնվողը, տարբերվում է մյուսներից և ընդհանրապես բացառիկ մի զարդաքանդակ՝ ութաթև աստղ է հայ արվեստում: Նույնպիսի զարդաքանդակ, որը սահմանափակված չէ շրջանագծով, փորագրված է հարավ-արևելյան որմնամույթի ստորին քարին, ինչը ևս ապացուցում է որմնամույթերի ի սկզբանե կառուցված լինելը:

Եկեղեցու վերականգնողական աշխատանքների ընթացքում թիթեղաձածկի հեռացումից հետո բացվել են մեծ քանակությամբ կիսաշրջանաձև ելուստներով կրաքարե ծածկասալեր, իսկ թաղից վեր՝ լիցքի մեջ՝ կավե սափորներ: Քիվի քարերի հսկայական պոչերը (մինչև 1մ) վկայում են դրանց հին ծագման մասին: Սակայն քիվերի ներկայիս պարզ ու չափազանց փոքր կախվածքով կողադեմը բնորոշ չէ վաղ քրիստոնեական ճարտարապետության համար, երբ տանիքներն իրականացվում էին կղմինդրե ծածկույթով, որի կտորները գտնվել են պեղումների ժամանակ:

Աբ. Գևորգ եկեղեցու կառուցվածքում կա ևս մեկ հետաքրքրական դրվագ. հյուսիսային պատի ստորին սրբատած շարքի մակարդակում երկու եզրային քարերի մեջ փորված են 14 սմ տրամագծով անհայտ նշանակության խոր անցքեր:

Անցքերի դիրքը հաշվի առնելով՝ դրանք պատի մեջ ներկառուցված ջրահեռացման խողովակաշարի վերջին քարերը կարող էին լինել: Սակայն վերականգնման աշխատանքների ընթացքում վերին մակարդակներում անց-

⁵ **Հասրաթյան Մ.**, Հայկական վաղ քրիստոնեական ճարտարապետությունը, Մոսկվա, 2010 թ., էջ 221:

քեր ունեցող քարեր կամ կավե խողովակներ չգտնվեցին:

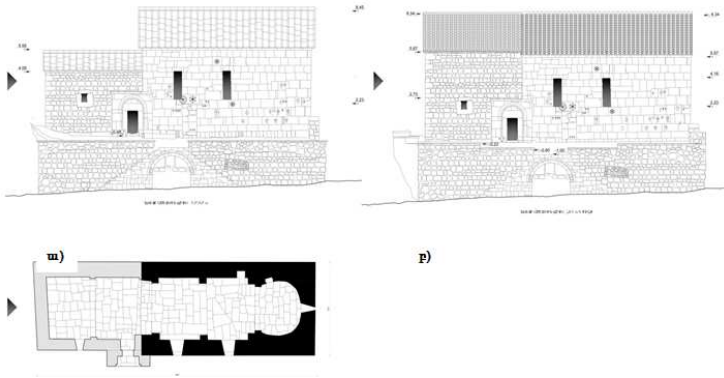
Կառուցված լինելով ստորին մակարդակում՝ այդ անցքերը ինչ-որ որոշակի նպատակի են ծառայել, որը մեր օրերում դուրս է եկել օգտագործումից: Հնարավոր է, որ նախապես փորված այդ անցքերում և որոշ հեռավորության վրա նույնպիսի անցք ունեցող և գետնին ագուցված մեծ քարի մեջ երկար գերաններ են մտցրել, որոնք ծառայել են ձիով եկեղեցի եկող հավատացյալների ձիերը կապելուն: Այդ նշանակության այլ տիպի անցքավոր հուշարձանապատկան քարեր հանդիպում են վաղմիջնադարյան կառույցներում (Ձվարթնոց):

Եկեղեցու հարավային ճակատին արևային ժամացույց կա քանդակված, արևելյանին՝ եռանկյունաձև ուրվագծի մեջ սեպաձև փորվածքով տաս եռանկյունիներից բաղկացած մի պատկեր, որը վարպետի նշան կարող է լինել: Եկեղեցու հարավային և արևելյան ճակատների երեսապատերում փորագրված խաչերով շրջված քարեր կան, ինչը երեսապատի քարերի թափված և վերաշարված լինելու մասին է վկայում: Արևելյան պատը դեպի արևելք տեղաշարժված է եղել, որի հետագա ընթացքը կանխելու համար հարավային կողմի ստորին մասում որպես պատվանդան խոշոր տապանաքարեր են դրել ու ամրացրել հենապատով, իսկ հարավային պատում առաջացած ճաքերը լցափակել են 4-5 սմ լայնությամբ սրբատաշ քարերով:

Ամփոփելով հուշարձանի հորինվածքի ուսումնասիրության և վերանորոգումների վերլուծության արդյունքում եկեղեցում կատարված շինարարական կառուցմանը վերաբերող եզրահանգումները՝ կարելի է արձանագրել հետևյալ ժամանակագրությունը.

- Սբ. Գևորգ եկեղեցին կառուցվել է IV դարում:
- VII դարում բացվել են հարավային լուսամուտները, ու փակվել է հարավային մուտքը:
- 1451 թ. նորոգությանն են վերաբերում շքամուտքի կառուցումն արևմտյան մուտքի առաջ և կղմինդրածածկույթի փոխարինումը քարե ծածկասալերով:
- 1737 թ. եկեղեցու արևմտյան պատի ստորին հատվածը քանդվել-հեռացվել է և ընդլայնվել կցակառույցի իրականացմամբ: Միաժամանակ տեղափոխվել և վերաշարվել է կցակառույցի մուտքի դիմաց 1451 թ. կառուցված արևմտյան շքամուտքը: Այդ ժամանակին է վերաբերում նաև հենապատերի և դրանց առջևում կամարակապ շինության կառուցումը:

- Կցակառույցի երկրորդ հարկը, չնայած առաջինի հետ ծավալատարածական ամբողջականությանն ու միատեսակ շարվածքին, հետագա հավելում է: Այն կառուցվել է XX դարի սկզբին, երբ եկեղեցին առնվել է ընդհանուր թիթեղածածկի տակ (գծ. 3):
- 2015 թ. սկսվել և ընթացքի մեջ են եկեղեցու և հենապատերի վերականգնման աշխատանքները:



Գծ. 3. Հարավային ճակատ և հատակագիծ ա) 1737 թ., բ) XX դարի սկիզբ

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Հողվածում ներկայացվել է Սբ. Գևորգ եկեղեցու ծավալատարածական հորինվածքի և հարդարանքի նկարագրությունը: Անդրադարձ է կատարվել տարբեր ժամանակաշրջաններում արված հավելումներին, վերլուծությամբ տրվել է դրանց ժամանակագրությունը: Վերլուծական հետազոտությամբ, ինչպես նաև վերականգնման ընթացքում ստացված նոր փաստական տվյալների հիման վրա ապացուցվել է սլաքածև կամարների և որմնամույթերի՝ միասնական կոնստրուկտիվ համակարգ և նախաստեղծ լինելը:

Բանալի բառեր – Սբ. Գևորգ եկեղեցի, միանավ բազիլիկա, սլաքածև կամարներ, որմնամույթեր, վարդյակներ:

Грант ОВСЕПЯН

**ЦЕРКОВЬ СВ. ГЕОРГИЯ В СЕЛЕ ТЕХ: ИССЛЕДОВАНИЯ В ПРОЦЕССЕ
РЕСТАВРАЦИИ**

В статье представлены описания объемно-пространственной композиции и декоративного убранства церкви Св. Георгия. Автор обращается к различным добавкам и пристройкам церкви, которые были сделаны в различные периоды, с помощью анализа представлена их хронология. Благодаря аналитическим исследованиям, а также полученным новым фактам при реставрации, было доказано, что стрельчатые арки, как и пристенные колонны, являются единой конструктивной системой и изначально имели место в церкви.

Ключевые слова – церковь Св. Георгия, однефная базилика, стрельчатые арки, пристенные колонны, розетки.

Hrant HOVSEPYAN

**ST GEORGE CHURCH OF TEGH VILLAGE:
RESEARCH PROJECT DURING THE RESTORATION**

The article presents the description of the St George church's dimensional composition and ornamental decoration. It refers to the structural additions carried out in different times, whose chronology could be disclosed thanks to an analysis. The studies, as well as the new factual records received during the reconstruction works, prove the unitary character of the building system and the primordial nature of the arrow-shaped arches and pilasters.

Key words – the church St George, nave basilica, arrow shaped arches, pilasters, rosettes.

**ՀԱԿՈՒ ՊԱՐՈՆՅԱՆԻ «ՊԱՂՏԱՍԱՐ ԱՂԲԱՐ»-Ը
ԱՐԱ ԲԵՔԱՐՅԱՆԻ ԱԶՔԵՐՈՎ**

Հարուստ է անվանի հայ գեղանկարիչ, գրաֆիկ, ՀԽՍՀ ժող. նկարիչ, «Պատվո նշան», Հայրենական մեծ պատերազմի 2-րդ աստիճանի շքանշանների ասպետ Արա Բեքարյանի (1913-1986) ստեղծագործական ժառանգությունը: Նրա արվեստի գանձարանում առկա են թեմատիկ-կոմպոզիցիոն պատկերներ, բնանկարներ, նատյուրմորտներ, դիմանկարներ, երկու տասնյակից ավելի գրքային նկարազարդումներ, բեմական ձևավորումներ:

Արա Բեքարյանի արվեստը մշտապես գտնվել է արվեստաբանների ուշադրության կենտրոնում: Արվեստաբաններ Արարատ Աղասյանը, Մանյա Ղազարյանը, Վահան Հարությունյանը, Անատոլի Կանտորը, արվեստագետներ Արա Սարգսյանը, Երվանդ Քոչարը և այլք ամփոփ ձևով ներկայացրել, վերլուծել և բնութագրել են Արա Բեքարյանի արվեստի առանձնահատկությունները: Միևնույն ժամանակ ցայսօր դեռ կան նկարչի արվեստին առնչվող չլուսաբանված տեղեկություններ, չդիտարկված ասպեկտներ: Մեր զեկուցման նպատակն է ներկայացնել Հակոբ Պարոնյանի «Պաղտասար աղբար» գրական պիեսը Արա Բեքարյանի մեկնաբանմամբ: Անվանի նկարիչն անդրադարձել է այս ստեղծագործությանը երեք անգամ՝ 1953-ին «Հայպետհրատ» (լույս է տեսել 1954-1955 թթ.) և 1961-ին «Հայաստան» (լույս է տեսել 1969 թ.) հրատարակչությունների լույս ընծայած Հակոբ Պարոնյանի «Ընտիր երկերի» նկարազարդման ժամանակ, և 1973-ին՝ անվանի ռեժիսոր, ԽՍՀՄ (1965 թ.) ժող. արտիստ, պետական մրցանակների դափնեկիր Վարդան Աճեմյանի բեմադրության համար: Այս զեկուցման համար հիմք են ծառայել Եղիշե Չարենցի անվան գրականության և արվեստի պետական թանգարանում և Գաբրիել Սունդուկյանի անվան թատրոնի արխիվներում պահվող, Բեքարյանի վրձին պատկանող անտիպ էսքիզները, որոնք գիտական հանրությանն են ներկայացվում առաջին անգամ, նկարչի արվեստին նվիրված մասնագիտական և տեղեկատու գրականությունը, ինչպես նաև նկարչի դստեր՝ Անահիտ Բեքարյանի կողմից մեզ սիրահոժար տրամադրված նյութերը:

Արա Բեքարյանը գրքի մեր լավագույն ձևավորողներից մեկն է, չնայած այնքան էլ մեծ չէ նրա գրաֆիկական աշխատանքների շարքը, սակայն աշ-

խատանքների պրոֆեսիոնալ որակն ապահովում է նրանց արժանի տեղը սովետահայ գրաֆիկայում: Գրքի նկարազարդման արվեստով նա սկսել է զբաղվել բավական ուշ՝ 1953 թվականին: Հետագա երեսուն տարիների ընթացքում ձևավորել է 20 գիրք, այդ թվում՝ մանուկների համար: Գրական կերպարը ճիշտ ներկայացնելու կարողությամբ, հումորով, սրամտությամբ և մեծ պրոֆեսիոնալիզմով են աչքի ընկնում նրա գրաֆիկական աշխատանքները:

Հակոբ Պարոնյանի արվեստը Արա Բեքարյանին գրավել է իր առաջին իսկ քայլերից: Նրա գլխավոր նպատակն է եղել մարմնավորել հանճարեղ երգիծաբանի հրապարակ հանած հերոսներին՝ չչեղվելով Պարոնյանի բնութագրումներից:

1953 թվականին նկարիչը ձեռնամուխ է եղել Հակոբ Պարոնյանի «Մեծապատիվ մուրացկաններ» մենագրական վեպի, «Պտույտ մը Պոլսո թաղերուն մեջ», ակնարկների շարքի «Քաղաքավարության վնասները» նովելների, «Առտնին տեսարաններ», «Պաղտասար աղբար» կատակերգությունների նկարազարդմանը:

Նկարազարդ հինգ թերթերը պատկերում են Պաղտասարի անհավատարիմ կնոջ՝ Անույշի և նրա սիրեկան Կիպարի խորամանկ, դավադիր երկխոսությունը, իր սիրելի կնոջ անհավատարմությունը և սեփական անպատվությունը բացահայտած Պաղտասարի շփոթմունքը, Պաղտասարի, Անույշի և Կիպարի բողոքները քննող դատաստանական խորհրդի անդամներին, Պաղտասարին գրպարտող Մարթային և Սողոմեին, Պաղտասարին և նրա փաստաբան Օգսենին: Թերևս վերջին պատկերն ամենից ծիծաղաշարժն է. Օգսենը սովորեցնում է Պաղտասարին՝ ինչպես պետք է ներկայանալ դատաստանական խորհրդի առջև, բազկատարած և ծնրադիր աղաչել՝ իր արդար դատին ճշմարիտ վճիռ տալու համար. որպես թե ողորմություն է խնդրում նրանցից:

Գեղանկարչությանը մոտ եղանակով՝ սոուսի սևի և մոխրագույնի երանգներով նկարիչը ճշգրիտ ու համոզիչ ներկայացնում է Պաղտասարի՝ Կ.Պոլսի տան միջավայրը, հերոսների տարազները, կերտում է ազգային տիպաժները: Ինչպես գրում է Արա Սարգսյանը. «Արա Բեքարյանը քաջատեղյակ է պոլսահայ տիպերի առանձնահատկություններին, նրանց նիստուկացին, միջավայրին և դրանց պատկերում է խտացած ու արտահայտիչ ձևերով»¹: «Հակոբ Պարոնյանը հիմնավոր մուտք գործեց նկարչի ստեղծագործության

¹ **Սարգսյան Ա.**, Գունեղ, արդիական, «Սովետական արվեստ», N 2, 1964, էջ 27:

մեջ: Բայց դա սուկ Պարոնյանի աշխարհը չէր, այլ Պոլսի ինքնատիպ հայաշխարհը», - նկատել է արվեստաբան Մանյա Ղազարյանը²:

Բեքարյանը հավատարիմ է մնացել հեղինակային տեքստին՝ Պարոնյանի՝ ռեալիստական, խարակտերայինը և տիպականը բացահայտող երգիծական արտահայտչաձևին տալով տեսողական կերպավորում: Ցավալի է միայն, որ, ինչպես Երվանդ Քոչարն է նշում. «...տպագրությունը զգալապես աղճատել է նկարչի գործը. օրիգինալներում կոնտրաստները շատ ցայտուն են, մինչդեռ տպագրության մեջ այդ չի զգացվում. ավելին՝ տպագրության մեջ որոշ դեպքերում կորել է դեմքերի այն բնորոշ արտահայտությունը, որն այնքան պերճախոս է նկարչի գործերում»³:

1961 թվականին Բեքարյանը նորից անդրադարձավ Հակոբ Պարոնյանի երկերին: Նրա կատարած աշխատանքների շարքին ավելացան մի շարք այլ ստեղծագործությունների՝ «Ատամնաբույժն արևելյան», «Քաղաքավարության վնասները» կատակերգությունների նկարագարողումները: Պարոնյանի երկերի նկարագարումն այս տարբերակն իր արտահայտչամիջոցներով և ընդհանուր մոտեցմամբ տարբերվում էր նախորդից:

«Պաղտասար աղբար»-ի նկարագարողումների թիվը նկարիչը նվազեցրեց՝ թողնելով միայն Կիպարի ու Անուշի, միայնակ և շփոթված Պաղտասարի և վերջինիս զրպարտության տեսարանները: Սպիտակ ֆոնի վրա առանց տոնային անցումների սև գուաշով ուրվագծված կերպարները զավեշտալի են: Այս նկարագարող թերթերում բացակայում են ավելորդ շաղակրատանքն ու պճնանքը, պատկերը ծանրաբեռնող նկարագրական մանրամասները: Փոխարենը նկարիչը դիտողի ուշադրությունը սևեռում է հերոսների դիմախաղի, խարակտերային ժեստի, շարժումների վրա, երբեմն դիմում հիպերբոլայի՝ բացահայտելով հերոսների խառնվածքը, փոխհարաբերությունները, հոգեվիճակը: Անուշի և Կիպարի տեսարանում շեշտվում են սիրեկանների խորամանկությունն ու սեթևեթանքը, երկրորդ տեսարանում հակադրվում են զրպարտիչ կանանց բիրտ ու տգեղ վարմունքը և տարակուսանքի մեջ ընկած հասարակ, անմեղ մարդու միամտությունն ու շփոթմունքը: Նկարիչը գեղարվեստական ընդհանրացման է հասնում երկի վերջին նկարագարող թերթում՝ ներկայացնելով մարդկային անարդարությունից, անբարոյականությունից զարմացած,

² Ղազարյան Մ., Արա Բեքարյան, Երևան, 1984, էջ 17:

³ Քոչար Ե., Պարոնյանի երկերի նկարագարողումները, «Սովետական արվեստ», N 2, 1955, էջ 37:

կյանքից հիասթափված, բիրտ, ոչ գեղեցիկ, բայց պարզամիտ ու անկեղծ մարդուն: Արվեստաբան Մանյա Ղազարյանը նկատել է. «Պաղտասար աղբարի նկարազարդումների առաջին տարբերակում Բեքարյանը պիեսը պատկերացնում և մեկնաբանում է ամբողջությամբ որպես կենցաղային դրամա, որտեղ մարդիկ ընկնում են զավեշտական կացության մեջ: Այս ամենին օգնում են նաև վրձնահարվածների ինտենսիվությունը, սևի տոնային լուծումները, որոնք տալիս են ժանրային նկարի երանգ: Երկրորդ տարբերակում ամեն ինչ կառուցված է զավեշտի վրա: Զավեշտական են կերպարները՝ Անուշը, Կիպարը, զավեշտական են գործողություններն ամբաստանող երկու կանանց գործողությունները՝ կատակերգության հերոսներին քաջքշելը և նրանց կողքին Պաղտասար աղբոր ողբերգական կերպարը...»⁴:

Ըստ երևույթին, երկրորդ տարբերակում նկարիչն ավելի ազատ էր իր մեկնաբանության մեջ: Ընդ որում նկարագրական մանրամասների բացակայությունը ոչ միայն սևեռում է դիտողի ուշադրությունը պարոնյանական տիպաժների և նրանց փոխհարաբերությունների ու հոգեվիճակի բացահայտման վրա, այլև այս կատակերգությանը հաղորդում է հարաժամանակային բնույթ:

Ինչպես նշվեց, Բեքարյանը հեղինակել է նաև Վարդան Աճեմյանի «Պաղտասար աղբար» կատակերգության՝ 1974 թվականի բեմադրության բեմազգեստների էսքիզները:

Թատերանկարչությունը նկարչի ստեղծագործական կյանք է ներխուժել առաջին անգամ 1937 թվականին, երբ նա սովորում էր Լենինգրադում Ա.Ա. Օսմյորկինի՝ իր ուսուցչի մոտ: 1968 թվականին Անդրեյ Բաբակի «Պաղտասար աղբար» օպերայի բեմադրության ձևավորումը ստանձնեց Արա Սարգսյանը, իսկ բեմազգեստներինը՝ Արա Բեքարյանը, սակայն բեմադրությունը չիրականացավ: «Պաղտասար աղբարը» բեմադրվեց միայն 1974 թվականին Սունդուկյանի անվան թատրոնում անվանի ռեժիսոր Վարդան Աճեմյանի կողմից: Բեմանկարիչն էր ՀԽՍՀ վաստակավոր նկարիչ Շահեն Հակոբյանը, բեմազգեստների հեղինակը՝ Արա Բեքարյանը, կոմպոզիտորը՝ ՀԽՍՀ ժող. արտիստ Գրիգոր Եղիազարյանը, պարերի բեմադրող՝ արվեստի վաստակավոր գործիչ Զարեհ Մուրադյան: Ներկայացման մեջ փայլեցին անվանի դերասաններ, ժողովրդական արտիստներ Միեր Մկրտչյանը (Պաղտասար աղբար), Մետաքսյա Սիմոնյանը (Անուշ), Թաթուլ Դիլաքյանը (Կիպար), վաստակավոր արտիստ

⁴ Ղազարյան Մ., Արա Բեքարյան, էջ 19:

տուհի Վերջալույս Միրիջանյանը (Մարթա) և այլք: Կատակերգությունը տեղի է ունեցել երեք գործողությամբ:

Պարոնյանի կատակերգության այս բեմադրությունն Աճեմյանի՝ 1954թ. նշանավոր բեմադրության վերականգնումն էր՝ երկու դեպքում էլ լուծված տրագիկոմեդիայի ժանրով:

Եղիշե Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարանում պահվում են նկարչի հեղինակած և ստորագրած բեմազգեստների հինգ գունավոր էսքիզներ, որոնք պատկերացում են տալիս ներկայացման տարազների մասին: Դրանք կերտված են ճշմարտանմանության սկզբունքով. բնական են, համոզիչ և արտահայտում են ժամանակի պոլյան նորածնությունը: Բեքարյանական զգեստները համահունչ էին Շահեն Հակոբյանի ձևավորմանը. այն ներկայացնում էր Պաղտասարի Ստամբուլի տունը, որի պատշգամբը բացվում էր ամենահայտնի և ամենագեղեցիկ ճարտարապետական կոթողներից մեկի՝ Այա Սոֆիայի վրա:

Բեմազգեստների որոշ մանրամասներ, գունավորումը մատնում են պիեսի կատակերգական բնույթը, ինչպես օրինակ՝ Մարթայի և Թագուհու կերպարներում:

Բեմազգեստները նաև բնութագրական էին: «Նա կարողացավ լուծել զգեստների պատմական, սոցիալական և գունային խնդիրները, - գրում է Մանյա Ղազարյանը, - դիտողը զգում է XIX դարի վերջի Կ.Պոլսի այն միջավայրը, որը կյանքի է կոչել այդ տիպերը՝ փաստաբանին, երիտասարդ ֆրանտին, աղախնին, այս կամ այն անձնավորությանը... Պաղտասար աղբարին ամբաստանող կանանց կողքին հնչեղ բնութագրումով առանձնանում է աղախինը՝ Սողոմեն: Նրա պլեբեյական ծագումը, հասարակ, գռեհիկ ու հարձակողական պահվածքը, սպիտակավուն կանաչով ստեղծված շրջազգեստը, փայտյա կարմիր քոշերը, կանթած ձեռքերը արդեն մի ամբողջ կենսագրություն են պատմում: Այստեղից էլ բեքարյանական մեկնաբանումը՝ Սողոմեն երկրորդական կերպար է, սակայն պիեսի գործողությունների շարժիչ ուժերից»⁵:

Միևնույն ժամանակ բեմազգեստների էսքիզներն աչքի էին ընկնում կերպարը բացահայտող մտածված և արտիստիկ դիրքերով, որոնք հարազատ են հեղինակի հղացումներին և ռեժիսորական մոտեցմանը և կարող էին հարուստ նյութ տալ դերասաններին:

⁵ Նույն տեղում, էջ 19:

Այսպիսով, 1953-1974 թվականների ընթացքում ընկած ժամանակահատվածում Արա Բեքարյանը երիցս անդրադարձավ անվանի երգիծաբան Հակոբ Պարոնյանի «Պաղտասար աղբար» կատակերգությանը և ներկայացրեց այն սեփական ինքնատիպությանը և տաղանդին համապատասխան, յուրաքանչյուր հայ մարդուն հարազատ արտահայտչաձևերով: Արա Բեքարյանի այս ստեղծագործություններն աչքի են ընկնում ստեղծագործական վառ երևակայությամբ, գեղարվեստական կերպարների դիպուկ բնութագրումներով:

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Անվանի հայ գեղանկարիչ, գրաֆիկ Արա Բեքարյանի արվեստը մշտապես գտնվել է արվեստաբանների ուշադրության կենտրոնում, սակայն դեռ կան նրա ստեղծագործության բազմաթիվ չլուսաբանված կողմեր, որոնք հետագա ուսումնասիրության կարիք ունեն: Հոդվածի նպատակն է ներկայացնել անվանի երգիծաբան Հակոբ Պարոնյանի «Պաղտասար աղբար» գրական պիեսը Արա Բեքարյանի աչքերով: Արա Բեքարյանը երիցս անդրադարձել է «Պաղտասար աղբար» պիեսին՝ 1953-ին և 1961-ին Հակոբ Պարոնյանի «Ընտիր երկերի» նկարազարդման ժամանակ, և 1973-ին՝ ճանաչված ռեժիսոր Վարդան Աճեմյանի բեմադրության համար: Հոդվածի համար հիմք են ծառայել Եղիշե Չարենցի անվան գրականության և արվեստի պետական թանգարանում պահվող արխիվային նյութերը, նկարչի արվեստին նվիրված մասնագիտական և տեղեկատու գրականությունը, ինչպես նաև նկարչի դստեր՝ Անահիտ Բեքարյանի կողմից մեզ սիրահոժար տրամադրված նյութերը:

Բանալի բաներ – Արա Բեքարյան, Պաղտասար աղբար, բեմազգեստների էսքիզներ:

Шушаник МУРАДЯН

“ՊԱՒՏԱՍԱՐ ԱՒՔԱՐ” ԱԿՕՔԱ ՔԱՐՈՆՅԱՆԱ ԳԼԱԶԱՄԻ ԱՐԱ ԲԵԿԱՐՅԱՆԱ

Искусство известного живописца и графика Ара Бекаряна всегда интересовало искусствоведов, изучалось ими, однако многочисленные аспекты его творчества все еще ждут дальнейшего исследования. Цель данной статьи – представить комедию известного армянского писателя Акопа Пароняна “Պախտասար աղբար” (“Дядюшка Пахтасар”) в интерпретации Ара Бекаряна.

Անի Հայկազուն ԳՐԻԳՈՐՅԱՆ
Ճարտարապետության ազգային
թանգարան-ինստիտուտ

ՊԱԼՅԱՆ ՃԱՐՏԱՐԱՊԵՏԱԿԱՆ ԳԵՐԴԱՍՏԱՆԻ ՆՈՐԱՀԱՅՏ ԱՐԽԻՎԱՅԻՆ ՆՅՈՒԹԵՐԻ ԱՄՓՈՓ ՆԵՐԿԱՅԱՑՈՒՄ

Պայլանները երեք դար շարունակ կառուցել են Կոստանդնուպոլիս-Ստամբուլը, շարունակել այն հսկայածավալ աշխատանքը, որ իրենցից առաջ սկսել էին հայ քարագործ վարպետ-շինարարները, Անեցի մեծն Տրդատը և, իհարկե, հայազգի Խոջա Սինանը¹: Ներկայացվող նյութի համար հիմք են հանդիսացել Ճարտարապետության ազգային թանգարան-ինստիտուտի կողմից վերջերս որպես նվիրատվություն ստացված իտալահայ ճարտարապետական մեկ այլ՝ Կուրեղյան ընտանիքի կողմից, մինչ օրս Պայլան ճարտարապետական գերդաստանի՝ համաշխարհային և հայ ճարտարապետությանն անհայտ արխիվային նյութերը: Մասնավորապես խոսքը տարաբնույթ կառույցների նախագծերի, կահույքի, ջահերի, մոմակալների, ժամացույցների, հայելիների, ինտերիեր-էքստերիերին բնորոշ այլ հարդարանքի նախագծերի ու էսքիզների մասին է:

Պայլան ճարտարապետական գերդաստանի ժառանգության մասին խոսելիս չենք կարող հաշվի չնստել այն իրողության հետ, որ հայ շինարարները, ճարտարապետները դարեր ի վեր կառուցել, արարել, շենացրել են ոչ միայն իրենց հայրենիք Հայաստանը, Հայկական լեռնաշխարհը, այլև աշխարհի շատ ու շատ երկրների բնակավայրեր, գյուղեր ու քաղաքներ՝ Երևան, Բաքու, Թբիլիսի, Ստամբուլ, Թեհրան, Բեյրութ, Մոսկվա, Փարիզ...

Կառուցել են նվիրումով, բարձրորակ, բազմառժ, տարբեր դավանանքների հարող մարդկանց, ժողովուրդների ու պետությունների համար, շենացրել քաղաքներ և, ինչպես Ստամբուլի պարագայում, հիմք դրել նաև տեղական ճարտարապետական ոճերի ու դպրոցների ստեղծմանը:

Նորահայտ արխիվային նյութերից պարզ են դառնում հայ մտքի անսահման հնարավորությունների փաստը, նրա կապը և կարողությունը մեկտե-

¹ **Ա.Խառատյան**, Կոստանդնուպոլիսի հայ գաղթօջախը XV-XVII դարերում, Երևան, 2007, 471 էջ:

ղելու Արևելքի, Արևմուտքի և հայկական մշակույթները: Պայանները, սովորելով եվրոպական մի շարք երկրներում (Ֆրանսիա, Իտալիա), համագործակցել և ստեղծագործական կապեր են հաստատել Եվրոպայի և Ասիայի տարատեսակ կազմակերպությունների, արհեստանոցների, մտավորականների միջև, ամուր կամուրջներ գցել Բոսֆորի ավերին: Հեղինակել և կառուցել են պալատներ, դղյակներ, ռազմական նշանակության շենքեր և շինություններ, մզկիթներ և իհարկե եկեղեցիներ և այլ բնույթի շինություններ: Պետք է փաստել, որ այս ամենը ոչ թե լույս նախագծեր են, որ պետք է շինարարական ավարտ ունենային, այլ արվեստի բարձրարժեք ստեղծագործություններ, որտեղ գեղագիտական բարձրաճաշակ, տարածո համադրություններով արված է ամեն ինչ և մինչև վերջ՝ կառույցի թե՛ դրսի և թե՛ ներսի հարդարանքում, կահավորանքում, տարածք-միջավայրի բարեկարգման և կանաչապատման համակարգում:

Պայան ճարտարապետական գերդաստանի ճարտարապետները ոչ միայն նախագծել և կառուցել են, այլև իրենց հորինվածքները լիարժեք իրականացնելու համար Հայկական լեռնաշխարհի տարբեր մասերից հավաքել և Ստամբուլ են հրավիրել հայ արվեստագետների և արհեստավորների, նրանց միջոցով հիմնել տարատեսակ արհեստանոցներ և փաստորեն հայ արարող մտքի և ձեռքի ուղղակի մասնակցությամբ կառուցել այն ամենը, առանց որի անհնար է պատկերացնել Ստամբուլի կերպարը, Թուրքիայի ճարտարապետությունն ընդհանրապես:

Ստամբուլում դեռ պահպանվել են Պայան գերդաստանի կողմից հիմնված այն արհեստանոցները, որոնց արտադրանքն օգտագործվել է Ստամբուլի պալատական, պաշտամունքային և հանրային կառույցների ներքին և արտաքին հարդարանքի իրականացման ժամանակ:

Մասնավորապես գիպսե, ծուլածո (կարթոնպիար), բետոնե զարդարիկ մասերի պատրաստման գործում հմուտ վարպետներ էին Սարգիս և Խաչիկ Թորոսները, Կարապետ Օսկին, Կարապետ և Բարսեղ Ջեզաբերյանները և այլք:

Երևանի ճարտարապետության թանգարանում պահվող գծագրերից և էսքիզներից կարելի է եզրահանգել, որ Ջեզաբերյան վարպետները փաստորեն Պայաններից ստացել են նախ՝ պատվերը՝ ամրագրված համապատասխան գծագրերով, քանակի և որակի մասին պահանջագրեր և ապա՝ դրանց հիման վրա, ըստ պահանջվող մասշտաբի, պատրաստել կաղապարներ, ձուլել և առաքել պահանջվող զարդարիկ տարրերը:

Կարապետ և Բարսեղ (հայր և որդի) Ջեզաբերյանների արհեստանոցը գտնվում էր ֆրանսիական նախկին Սան Ժոսեֆ որբանոցի շենքերից քիչ հեռու՝

նույն թաղամասում: Այսօր որբանոցի շենքում է նրանց աշակերտ, ազգությամբ թուրք Քյամալ Ջինքիզի արհեստանոցը, որը խնամքով և գուրգուրանքով պահպանում է իր հայ վարպետների թե՛ հիշատակը և թե՛ նրանց ձեռքով պատրաստված տասնյակ կաղապարները: Այստեղ պահպանվել են Պալյանների պատվերով և նախագծերով պատրաստված հարյուրավոր կաղապարներ (խոյակներ, որմնաայուներ, ծաղկազարդեր, զարդարիկ այլ մասեր)՝ տարբեր չափերի և մասշտաբների, որոնք, ի դեպ, այսօր էլ օգտագործելի են:

Օրեր առաջ Ստամբուլում առիթ ունեցանք հանդիպելու արհեստանոցարտադրամասի տիրոջ՝ Քյամալ Ջինքիզի հետ: Նա ամեն անգամ հուզմունքով և հպարտությամբ է հիշում իր հայ վարպետին, նրա մոտ ուսանած տարիները, այս կամ այն կառույցի կառուցման, հարդարման աշխատանքների ընթացքը և նրբությունները: Նա իր վարպետներից ժառանգած որոշ գաղտնիքներ ներկայացրեց մեզ: Կաղապարների համար ծուլածո նյութը պատրաստում են թղթի մանրուքից, դրանք տաք ջրի մեջ թրջում են, ստացված մածուկին խառնում են կոփի կոտոշներից աղացած փոշին սոսնձի հետ, հետո լիթափոն (կապակցող և սպիտակավուն փոշի) խառնում և այդ խառնուրդը լցնում կաղապարների մեջ: Մեկ օր չորացնելուց հետո ստացվում է գեղեցիկ դեկոր, որը փակցնում են նախատեսված տեղում, ներկում, ոսկեջրում և այլն: Կաղապարներից ցանկացած օրինակը կարելի է ստանալ թե՛ գիպսից և թե՛ բետոնից, որոնք, հետագայում փակցնելով թե՛ պատի, թե՛ փայտի, թե՛ սվաղի վրա, համապատասխան ձևավորմամբ բերվում են վերջնական տեսքի: Փաստորեն արխիվային նյութերում պահպանված գծագրերը և նախագծերն արված են այս տեխնիկայի կիրառման հնարավորության հաշվարկով:

Այդ օրերին հանդիպեցինք նաև Դոլմաբահչեի տնօրեն, դոկտեր Չենգիզ Գյոնչուի հետ: Նա զրույցի ժամանակ հիշեց և հիշատակեց այնպիսի հայ, ֆրանսիացի և իտալացի վարպետների և ճարտարապետների անուններ, ինչպիսիք են Հովհաննես Սերվերյանը, Սարո Դադյանը, Սե Շանը, ով Պալյանների պատվերով Լյուդովիկոս XIV, XV և XVI-ի ռճով ձևավորված կահույքներ է բերել և Աբդուլ Մեջիթի ժամանակ ձևավորել և կահավորել է Դոլմաբահչեի սենյակները: Նա սերտ համագործակցել է Կարապետ Պալյանի հետ, Սե Շանը մասնավորապես կահավորել, ձևավորել է սուլթանի սենյակը: Պալատում աշխատել են նաև Մայո Փարշան, անգլիացի Ջեյմս Վիլյամսը, Գալուստ վարպետը (ատաղձագործ), Սիրուն կամ Սիրոն Քելեմաջյանը, Որդիք Քեմհաջյանը (կահույքագործ վարպետներ Աբդուլ Ազիզի շրջանում), Քեմեսյանը, Մկրտիչ Խալֆան, Սենեքերիմ վարպետը, Վորդիք ուստան, Խաչատուր ուստան և այլք:

Դոլմաբահչեի պալատի ներքին հարդարանքում կան ջահեր, ծաղկաշղթաներ, փնջեր, առանձին ծաղիկներ, ծաղկամաններ, կահույք, պատի ձևավորման համար գծային տարրեր, վարագույրի կառնիզներ, ոլորագալարներ և այլ զարդարիկ տարրեր պատերի, սյուների, առաստաղի և կահույքի վրա փակցված: Այս ամենի և արդեն հիշատակված արխիվային նյութերի անգամ հպանցիկ համեմատությունը թույլ է տալիս եզրակացնել, որ դրանք Պայան գերդաստանի ճարտարապետների և նրանց գործընկերների, հիմնականում հայ վարպետների ձեռքի գործեր են:

Այսօր էլ աթոռների, բազկաթոռների, վարագույրների, գորգերի և այլ գործվածքների վերանորոգումը և մաշվածները նորով փոխարինելը կատարվում են Իզմիթի (Նիկոմեդիա) մոտ՝ Պոլսից ոչ հեռու մի գործարանում, որը ժամանակին հիմնել և շահագործել են հայ Հովհաննես Դադյանի ընտանիքի անդամները: Դա Հերեքեի գործարանն է, որը գործում է 1843-ից: Օսմանյան շրջանի պալատական կառույցների ներքին հարդարանքի համար նախատեսված կերպասները ժամանակին Պայանների պատվերով և նախագծերով այստեղ են հյուսվել, բնականաբար հայ վարպետների կողմից: Ջահերի մեջ օգտագործվել են ֆրանսիական հախճապակին՝ «Բաքարա կրիստալ» անվամբ: Հին Բաքարան ճերմակ է, իսկ նոր Բաքարան կարմիր ցուրով է: Ջահերի ապակյա մասերի վրա նուրբ նախշեր կան, շատ են օգտագործվում նաև հայելիները, որոնց վրա նույնպես զարդանկարներ կան: Ջարմանալի է, որ Պայանները գերազանցապես տիրապետել են մատիտանկարին, ջրաներկին, գուաշին և այս հմտությունների համադրությամբ նախագծել նրբին ջահեր, մոմակալներ, աթոռ, սեղան և կահավորանքի այլ առարկաներ, որոնք հետագայում տեղ են գտել իրենց ճարտարապետական նախագծերի իրականացումներում: Արխիվային նյութերի ուսումնասիրությունը թույլ է տալիս եզրակացնել, որ Պայանները տիրապետել են ժամանակին ընդունված արվեստի բոլոր ոճերին: Պայանները փաստորեն դարձել են եվրոպական ճարտարապետական ոճերի, մասնավորապես կլասիցիզմի, բարոկկոյի, ռոկոկոյի և ամպիրի կիրառողը, զարգացնողը, ներմուծողն ու սկզբնավորողը Օսմանյան կայսրության ճարտարապետության մեջ:

Արխիվային նյութերի ուսումնասիրությունն անհնար է լիարժեք համեմատական վերլուծություն կատարել առանց նախագիծ-էսքիզների և դրանց իրականացումների (եթե դրանք պահպանված են): Անշուշտ, մեր կարճաժամկետ այցը բավարար չէր դրա համար: Պայանների ճարտարապետական ժառանգության ուսումնասիրությունը հետևողական աշխատանք է

ակնկալում: Մեկ բան հաստատ է, որ Հայաստանում պահպանվող արխիվային այս յուրահատուկ հավաքածուն արդեն իսկ մեծ հետաքրքրություն է առաջացրել Պայան ճարտարապետական գերդաստանի ժառանգությունն ուսումնասիրողների շրջանում ինչպես Հայաստանում, այնպես էլ Թուրքիայում:

Այս առումով պատահական չէ, որ Թուրքիայում սկսել են բարեկարգել և վերանորոգել Պայանների պանթեոնի տապանաքարերը, դրանք նոր նախագծի հիման վրա (նախագծի հեղինակներ՝ Դավիթ Այնալ և Գևորգ Օսկարազյոզ)՝ նոր պանթեոնային համալիրում տեղադրելու համար (այն պահպանվելու է իր նախկին տեղում՝ Սկյութարի Սուրբ Խաչ հայկական գերեզմանատանը):

Ըստ պոլսահայ ճարտարապետների՝ Պայանների նոր պանթեոնը սյուների վրա հանգչող ամպիովանի է՝ կարծես եկեղեցու խորանի տեսքով, որի տակ տեղադրվելու են Պայան գերդաստանի ճարտարապետների մարմարյա տապանաքարերը: Այստեղ է տեղադրվելու նաև Տաքսիմ հրապարակի ստորգետնյա անցումի և նոր մայրուղու շինարարության ժամանակ ի հայտ եկած և Պայան գերդաստանին պատկանող մինչ այժմ անհայտ մարմարյա տապանաքարը: Այն այժմ գտնվում է Ստամբուլի հնագիտական թանգարանի, հայոց պատրիարքարանի և Ստամբուլի հայկական կազմակերպությունների տրամադրության և հսկողության տակ:

Արխիվային նյութերի հետագա հետազոտությունը թույլ կտա նորովի արժևորել Պայանների ստեղծագործական ժառանգությունը, ժառանգություն, որով հայ ճարտարապետները թուրքական ճարտարապետության կայացման հիմքը դրեցին:

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Պայանները երեք դար շարունակ կառուցել են Կոստանդնուպոլիս-Ստամբուլը, շարունակել այն հսկայածավալ աշխատանքը, որ իրենցից առաջ սկսել էին հայ քարագործ վարպետ-շինարարները, Անեցի մեծն Տրդատը և, իհարկե, հայազգի Խոջա Սինանը: Ներկայացվող նյութի համար հիմք են հանդիսացել Ճարտարապետության ազգային թանգարան-ինստիտուտի կողմից վերջերս որպես նվիրատվություն ստացված իտալահայ ճարտարապետական մեկ այլ Կուրեղյան ընտանիքի կողմից, մինչ օրս Պայան ճարտարապետական գերդաստանի՝ համաշխարհային և հայ ճարտարապետությանն անհայտ արխիվային նյութերը: Մասնավորապես խոսքը տարաբնույթ կառույցների նախագծերի, կահույքի, ջահերի, մոմակալների, ժա-

մացույցների, հայելիների, ինտերիեր-էքստերիերին բնորոշ այլ հարդարանքի նախագծերի ու էքսիզների մասին է:

Քանալի բաներ – Պալյաններ, ճարտարապետություն, հարդարանք, արխիվ:

Ани Айказун ГРИГОРЯН

КРАТКАЯ ПРЕЗЕНТАЦИЯ НЕДАВНО ОБНАРУЖЕННЫХ АРХИВНЫХ МАТЕРИАЛОВ СЕМЕЙСТВА ПАЛЪЯНОВ

Пальяны строили Константинополь-Стамбул в течение трех столетий, тем самым продолжая масштабную работу, начатую до них армянскими мастерами-каменщиками и строителями, такими как Трдат Великий Анеци, и, конечно, армянин Ходжа Синан. Представленный материал основан на доселе неизвестных миру архитектуры архивных документах семейства Пальянов, подаренных Национальному музею-институту архитектуры другой семьей – архитекторов Кюрегян из Италии. В частности, это относится к дизайну и эскизам строений, а также элементам убранства экстерьеров и интерьеров, таких как мебель, люстры, подсвечники, часы, зеркала и др.

Ключевые слова – Пальяны, архитектура, декорация, архив.

Ani Haykazun GRIGORYAN

BRIEF INTRODUCTION OF THE NEWLY DISCOVERED ARCHIVE MATERIALS OF THE BALIAN FAMILY

The Balyans had been building Constantinople –Istanbul for three centuries continuing the large-scale work launched before them by the Armenian mason-masters and builders such as Trdat The Great of Ani, and of course, the Armenian-origin Hoca Sinan. The introduced material is based on the hitherto unknown to the world of architecture archive documents of the Balyan Dynasty donated to the National Museum-Institute of Architecture by the Kureghian Family, another architectural family from Italy. In particular, it is related to the designs and outlines

of the structures as well as exterior-interior decoration elements, such as furniture, chandeliers, candlesticks, clocks, mirrors, etc.

Key words – the Balians, architecture, decoration, archives.

Լուսանկարների ցանկ

1.Ջահեր



2.Նախագծեր



3.Արվեստանոց



**ՄԱՐՏՈՒՆ ԻՍՐԱՅԵԼՅԱՆԻ «ՍԻՐՈ ԵՎ ՏՐՏՄՈՒԹՅԱՆ ԽՈՍՔԵՐ»
ԽՄԲԵՐԳԱՇԱՐԸ ԵՐԿՍԵՆԻ A CAPPELLA ԵՐԳՉԱԽՄԲԻ ՀԱՄԱՐ
(ԽՈՍՔ՝ ՎԱՀԱՆ ՏԵՐՅԱՆԻ)**

Հայ կոմպոզիտորական դպրոցի լավագույն ներկայացուցիչներից է Մարտուն Իսրայելյանը (ծնվել է 1938 թ. Գյումրիում): Նա հեղինակ է սիմֆոնիկ, կամերային, գործիքային, վոկալ-գործիքային և խմբերգային ստեղծագործությունների: Կոմպոզիտորն առավել դրսևորվել է վոկալ և խմբերգային ստեղծագործությունների ասպարեզում: Ուշագրավ ստեղծագործություններից է «Սիրո և տրտմության խոսքեր» խմբերգաշարը երկսեռ երգչախմբի համար, a cappella, խոսք՝ Վահան Տերյանի՝ գրված՝ 2007 թ., որի մասին կներկայացնենք տվյալ հոդվածում:

Խմբերգաշարը բաղկացած է 7 համարից, որոնցից առաջին 4-ը (1-ին, 2-րդ, 3-րդ և 4-րդ խմբերգերը) մտնում են «Սիրո խոսքեր» ընդհանուր վերնագրի տակ, իսկ մնացած 3-ը (5,6,7)՝ «Տրտմության խոսքեր», չնայած որ յուրաքանչյուր խմբերգ ունի առանձին վերնագիր: Ելնելով վերոնշյալից՝ խմբերգաշարը կարելի է դիտել որպես երկմասանի ստեղծագործություն: Այս ամենը ենթադրում է երկու տարբեր տրամադրությունների առկայություն. քնքուշ, նուրբ և լուսավոր բնույթը փոխարինվում է մելամաղձոտ, մոայլ և հուսահատ բնույթով:

Տերյանի ստեղծագործությանը բնորոշ սիրո, միայնության և աշնանային թախճոտ, տրտում տրամադրության թեմատիկան յուրովի արտացոլվել է խմբերգաշարում:

Առաջին խմբերգի՝ «Այնպես նագիկ», հիմքում «Տրիոլետներ» շարքի նույնանուն բանաստեղծությունն է, որտեղ պոետը գովերգում է սիրած էակին, վերջինիս ողջ գեղեցկությունը¹: Նուրբ և լուսավոր տրամադրությունն արտահայտված է մաժորային լադերի գերակայությամբ, շարժուն ընթացքի միջոցով: Մեղեդիական գծին հիմնականում բնորոշ է շարժման վերընթաց ուղղվա-

¹ **Տերյան Վ.**, Երկեր, բանաստեղծություններ, գրականագիտական հոդվածներ, նամակներ: Առաջաբանը՝ Է.Մ.Ջրբաշյանի, Երևան, «Սովետական գրող», 1989 թ.:

ծությունը, որի հետևանքով հնչողությունն աստիճանաբար ուժգնանում է՝ ձեռք բերելով զարգացնող բնույթ: Դրան են միտված նաև խմբերգին բնորոշ ակորդային շարադրանքը, անընդհատ կրկնվող հնչյունների առկայությունը (հատկապես կուլմինացիոն հատվածներում), որը նաև փաստում է ասերգային բնույթի մասին²: Չնայած այդ ասերգայնությունը մեկընդմիջվելով մեղեդային գծերի հետ ձեռք է բերում ինքնատիպ երգայնություն: Ֆրագների և մոտիվների վերջում պահված վերջնաձայները, որոնք համապատասխանում են խոսքի շեշտադրությանը, ստեղծում են ինքնատիպ մեղեդայնություն՝ միաժամանակ կապված լինելով պատմողական, արձակ բնույթի հետ: Դրանով ստեղծվում է ասերգայնության և մեղեդայնության տրամաբանական միասնություն, համաձուլվածք, որն ի դեպ բնորոշ է Մ. Իսրայելյանի վոկալ ստեղծագործություններին: Նշենք, որ խմբերգին հատուկ է մեղեդաբանաստեղծական շարադրանքի սիլաբիկ տեսակը (ամեն վանկին համապատասխանում է մեկ հնչյուն): Հաճախ ենք հանդիպում հարց ու պատասխանի ձևով շարադրանքին. սկզբում վերընթաց շարժմանը պատասխանում է վարընթաց շարժումը, ընդ որում «հարց»ի վերջին հնչյունից մեկ այլ ձայնում սկսվում է պատասխանը: Այն հետո զարգանալով հասնում է նրան, որ այդ շարժումները, երբեմն զուգորդվելով միևնույն հնչյունի կրկնություններով, հանդես են գալիս միաժամանակ՝ ստեղծելով համաձայնության տպավորություն: Բացի դրանից հաճախակի հանդիպում է բոլոր ձայների ունիսոն հնչողությունը, որը կարծես ի մի է բերում որոշակի ժամանակահատվածում արտահայտված երաժշտական միտքը՝ ստեղծելով այսպես ասած երաժշտական կետեր կամ կենտրոններ, որոնք համախմբվում են ընդհանուր մտքի, գաղափարի շուրջ: Դրանով կապ է ստեղծվում մնացած խմբերգերի հետ, քանի որ այն բնորոշ է ամբողջ շարքին:

2-րդ՝ «Եղիր ինձ քույր» խմբերգի հիմքում «Այլ բանաստեղծություններ» շարքից նույնանուն բանաստեղծությունն է: Պոետը, որը մտերմության կարոտ է, որոնում է սրտակից, հարազատ մարդու, ով իր հոգուն անդորր և խաղաղություն կբերի: Կառուցվածքով մեկնասանի է, բայց ունի ներքին եռամասնություն: Այստեղ շարունակվում է մաժորային բնույթը՝ բացառությամբ երրորդ մասում՝ «ես որբ, ես կույր... Հոգիս այնպես կարոտ է սուրբ Մտերմու-

² Իսրայելյան Մ., «Սիրո և տրտմության խոսքեր»՝ երկսեր երգախմբի համար, a cappella, խոսք՝ Վահան Տեղյանի, էջ 4-6, 24-28 և 43-50 տակտեր:

թյան...» անցկացման ժամանակ հնչող մինորի, որը փոքր-ինչ անհանգստություն է հաղորդում³:

Երրորդ խմբերգում՝ «Դուրսը ցուրտ է հիմա», զուգորդվում են մաժոր և մինոր լադերը, բայց այնուամենայնիվ վերջում հաստատվում է մաժորը, որը լավատեսական, լուսավոր բնույթ է հաղորդում: Բանաստեղծության մեջ արտահայտվում է պոետի ցանկությունը՝ դյուբելու սիրած էակի սիրտը, լուսավորելու նրա հոգին «սև կյանքի պեկոծ խավարում ու միգում»⁴:

Խմբերգը մեկմասանի է, ևս ունի ներքին եռամասնություն: Առաջին մասն ընթանում է հարց ու պատասխանի ձևով. թեման անցնում է տենորի ձայնաբաժնում, նրան պատասխանում են ալտերն ու սոպրանոները, որոնք արձագանքի տպավորություն են ստեղծում: Վերջինիս հատկապես նպաստում է դինամիկ հակադրությունը (տենորը՝ ուֆ, ալտը և սոպրանոն՝ ք)⁵: Այնուիետև թեման մինոր լադում անցնում է սոպրանոների մոտ, տենորների ու ալտերի մելոդիկ տերցիայով և բասերի օստինատոյով շարժման ֆոնի վրա՝ ստեղծելով փոքր-ինչ լարվածություն⁶: Երկրորդ մասը զարգացման և կուլմինացիոն բաժինն է, որից հետո երրորդը կարելի է դիտել որպես ռեպրիզա, սակայն այլ տոնայնության մեջ (առաջին մասը՝ As-dur, երրորդ մասը՝ F-dur):

Առաջին մասի վերջին խմբերգը՝ «Քնքուշ դու», դիտվում է որպես եզրափակող: Այն աչքի է ընկնում մաժորային, լուսավոր և վեհ բնույթով: Բանաստեղծության մեջ պոետը գովերգում է սիրած էակին՝ նրան ուղղելով իր սրտի բարեմաղթանքները⁷:

Հինգերորդ՝ «Օ~, կըգան օրեր», խմբերգով սկսվում է խմբերգաշարի երկրորդ մասը՝ «Տրտմության խոսքեր», որը հակադրվում է առաջինին թախժոտ, մտածկոտ բնույթով: Այստեղ արտահայտվում են բանաստեղծի մտորումները գալիք տրտում, դժնի և ձանձրալի օրերի մասին, որը կոմպոզիտորն արտացոլել է բոլոր ձայների միաժամանակյա ստատիկ, մինորային լադերի գերակայությամբ, դինամիկ նշանների հակադրվող փոխհարաբերությունների միջոցով⁸: «Տրտում» և «Դժնի» բառերի հաճախակի կրկնությունները հաստա-

³ Իսրայելյան Մ., «Սիրո և տրտմության խոսքեր»՝ երկսեռ երգչախմբի համար, a cappella, խոսք՝ Վահան Տերյանի, էջ 9, 21-26 տակտեր:

⁴ Տերյան Վ., նշվ. աշխ.:

⁵ Իսրայելյան Մ., նշվ. աշխ., էջ 10, 1-13 տակտեր:

⁶ Նույն տեղում, էջ 11, 18-22 տակտեր:

⁷ Նույն տեղում, 15, 1-11 տակտեր:

⁸ Նույն տեղում, էջ 18, 1-12 տակտեր:

տում են տխուր և մռայլ տրամադրությունների առկայությունը: Այս խմբերգին առավել հատուկ է կվինտակորդների կիրառումը, որով հնչողությանն ազգային երանգ է հաղորդվում⁹:

Վեցերորդ՝ «Մոռանա՛լ, մոռանա՛լ» խմբերգի հիմքում «Մթնշաղի անուրջներ» շարքից նույնանուն բանաստեղծությունն է: Պոետը ցանկանում է գեթ «Մի վայրկյան ամենից հեռանալ, ամենին մոռանալ, չըսիրել, չըտենչալ, չըկանչել...»¹⁰: Այստեղ նշմարվում են հուսահատության գծեր, որոնք յուրովի է արտահայտել Մ. Իսրայելյանը: Թախծոտ և միևնույն ընույթը պահպանվում է: Խմբերգում գերիշխում է տրիոլներով շարժումը. սկզբում մեղեդիում՝ վարընթաց, այնուհետև վերընթաց ուղղվածությամբ, իսկ հետո նույն հնչյունի կրկնություններով, որի միջոցով աստիճանաբար ավելանում է լարվածությունը:

Առաջին հատվածին բնորոշ է շարադրանքի հարց ու պատասխանի ձևը, այնուհետև բոլոր ձայները հանդես են գալիս միաժամանակ, նույնատիպ շարժումով և լարված ուժգնությամբ՝ բերելով զարգացման մի նոր աստիճանի, կուլմինացիայի, որով հնչողությունը դառնում է առավել լարված և հարուստ:

Վերջին հատվածը մեղմ բնույթի է, անցնում է սոպրանոների ու տենորների ֆուգայատիպ շարժումն ալտերի և բասերի ձայնառության ֆոնի վրա:

Վերջաբանում տենորների (1-ին և 2-րդ) մոտ անցնում է խմբերգաշարի տեքստի լայտիներվալով տրիոլների շարադրանքը մնացած ձայների տոնիկային ձայնառության ֆոնի վրա՝ ստեղծելով թափանցիկ, մեղմ հնչողություն:

Ավարտական՝ 7-րդ՝ «Աշնան տրտում» խմբերգը հիմնված է Վ. Տերյանի «Կրկին իմ հոգում» բանաստեղծության վրա, «Մթնշաղի անուրջներ» շարքից: Այն եզրափակում և ամփոփում է ամբողջ շարքը: Այստեղ վերջնականապես հաստատվում է աշնանային թախծոտ, տխուր և հուսահատ տրամադրությունը:

Ստեղծագործությունը սկսվում է խորալային բնույթի շարադրանքով, որտեղ յուրաքանչյուր 2 տակտից հետո երգչաձայները հնչում են ունիսոն՝ ստեղծելով ստատիկ, խորհրդավոր վիճակ¹¹: Նմանատիպ շարժում հետագայում անցնում է ևս երկու անգամ, բայց այլ բարձրությունից, որի միջոցով հաղորդվում է արտահայտման ամբողջություն, ինչպես նաև կատարվում է նախորդ մտքի ամփոփում, և սկսվում է նորը: Խմբերգին բնորոշ են իմիտացիոն և

⁹ Նույն տեղում, էջ 18-20, 1, 24 տակտեր:

¹⁰ Տերյան Վ., նշվ. աշխ.:

¹¹ Իսրայելյան Մ., նշվ. աշխ., էջ 31, 1-7 տակտեր::

սեկվենցիոն շարժումները՝ բնականորեն զարգացնելով երաժշտական միտքը: Միջին մասում խորալային շարադրանքի 2-րդ անցկացումից հետո անցնող խորմատիկ, վերընթաց ուղղվածությամբ սեկվենցիոն հնչողությունը, ստեղծելով լարվածություն, նախապատրաստում է զարգացման բաժինը, որտեղ էլ այն զարգանում է, և շարադրանքը դառնում է առավել հարուստ: Նրա 3-րդ անցկացումից հետո սկսվում է խմբերգի վերջաբանը, որտեղ սուպրանոների, ալտերի և բասերի ստատիկ ֆոնի վրա անցնում է տենորների մինորային թեման, որը դրսևորվում է մք 5-ի սահմաններում՝ ընդգծելով տերցիա լայտին-տերվալը: Այս թեման իր բնույթով մոտենում է հայ հոգևոր երաժշտությանը:

Այսպիսով, ստեղծագործության վերլուծության արդյունքում հանգում ենք հետևյալ եզրակացությունների.

1. առաջին մասի բոլոր խմբերգերը սկսվում են տակտի թույլ մասից, կամ սինկոպայի շնորհիվ շեշտն ընկնում է թույլ մասի վրա՝ նպաստելով շարժուն ընթացքին: Այն նաև կարծես ստեղծում է համընդհանուր բնույթ առաջին մասի բոլոր 4 խմբերգերի համար: Դրանց հակադրվում է 2-րդ մասը, որտեղ և՛ իշխում են մինորային լադերը, և՛ սկսվելով տակտի ուժեղ մասից՝ նախապատրաստվում է հնչողության հիմնականում լայնաշունչ, ստատիկ և միևնույն ժամանակ անհանգիստ ընթացք:

2. Տարբեր բառերի, բառակապակցությունների և նախադասությունների կրկնության հետևանքով բանաստեղծական տողերը մասամբ խախտվում են:

3. Հաճախակի հանդիպող տերցիան մեծ մասամբ մելոդիկ դասավորությամբ ստանում է լայտինտերվալի դեր:

4. Ակորդները հանդես են գալիս մի կողմից ավանդական ձևով, մյուս կողմից հանդիպում ենք Կոմիտասին բնորոշ կվինտակորդների:

5. Որպես զարգացման միջոցներ են իմիտացիաները, հայելանման սեկվենցիաները և ֆուգայատիպ շարժումները:

6. Բոլոր խմբերգերը մեկմասանի են, որոնք հիմնականում ունեն ներքին եռամասնություն:

7. Որպես երաժշտական մտքի, գաղափարի արտահայտման և այն ամբողջացնող հատկանշական միջոց՝ օգտագործվում է երաժշտության հնչման որոշակի ժամանակահատվածից հետո բոլոր ձայների համաձայնեցված ունիսոն հնչողությունը:

8. Բնորոշ է մեղեդայնության և ասերգայնության հմտորեն, տրամաբանական միաձուլումը, որի արդյունքում հնչողությունը ստանում է բնական ընթացք:

9. Ձայնաշարի առումով, ըստ ստեղծագործության բովանդակության, կոմպոզիտորը գտնում է համապատասխան լադեր և դրանց բնական, հետաքրքիր փոխհարաբերություններ: Բացի ավանդական մաժոր, մինոր լադերից, օգտագործում է ազգային, ինչպես նաև ժամանակակից մոդալ լադեր:

10. Մեծ մասամբ օգտագործում է մեղեդաբանաստեղծական շարահդրանքի սիլաբիկ տեսակը, որի շնորհիվ ստեղծագործությանը հաղորդվում է պատմողական, արձակ բնույթ:

Այսպիսով, բոլոր խմբերգերը մի կողմից հակադրվում են, մյուս կողմից միաձուլվում և ստեղծում են տրամաբանական ամբողջություն:

Մ. Իսրայելյանի «Սիրո և տրտմության խոսքեր» ստեղծագործությունը կարևորագույն արժեք է ոչ միայն նրանով, որ կարելի է այն համարել խմբերգային արվեստի անհրաժեշտ նմուշ, այլև նրանով, որ երաժշտության միջոցով կատարվեց Վահան Տերյանի ստեղծագործության ինքնատիպ մեկնաբանման ու արտահայտման ևս մեկ լավագույն փորձ:

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Հոդվածում վերլուծվում է հայ կոմպոզիտորական դպրոցի հայտնի ներկայացուցիչ Մարտուն Իսրայելյանի՝ «Սիրո և տրտմության խոսքեր» խմբերգաշարը երկսեր երգչախմբի համար, a cappella, խոսք՝ Վահան Տերյանի: Յոթ խմբերգից բաղկացած շարքի վերլուծության արդյունքում հանգել ենք մի շարք եզրակացությունների, որով բացահայտվում են կոմպոզիտորի խմբերգային ստեղծագործություններին բնորոշ ոճական առանձնահատկություններ:

Բանալի բաներ – Մարտուն Իսրայելյան, խմբերգաշար, Վահան Տերյան, խմբերգային երաժշտություն, լայտինտերվալ, a cappella:

Армине АТОЯН

ХОРОВОЙ ЦИКЛ “СЛОВА ЛЮБВИ И ПЕЧАЛИ” МАРТУНА ИСРАЕЛЯНА ДЛЯ СМЕШАННОГО ХОРА А CAPPELLA (СЛОВА ВААНА ТЕРЬЯНА)

В статье представлен хоровой цикл “Слова любви и печали” известного представителя армянского композиторской школы Мартуна Исраеляна. В результате анализа хорового цикла, состоящего из 7-ми частей, сделаны при-

мечательные выводы, раскрывающие присущие хоровым произведениям композитора характерные особенности стиля.

Ключевые слова – Мартун Исраелян, хоровой цикл, Ваан Терьян, хоровая музыка, лейтинтервал, а cappella.

Armine ATOYAN

MARTUN ISRAELYAN'S "WORDS OF LOVE AND SADNESS" CHORAL SERIES FOR MIXED CHORUS A CAPPELLA (BASED ON VAHAN TERYAN'S POEMS)

The article presents a choral series "Words of love and sadness" Martun Israelyan, the renowned composer of the Armenian composers' school. As a results of the analysis of choral series consisting of 7 pieces, we made a number of conclusions, which reveal several style features inherent in choral works of the composer.

Key words – Martun Israelyan, choral series, Vahan Teryan, choral music, leitinterval, a cappella.

Անի ԱՃԱՌՅԱՆ
Երևանի գեղարվեստի
պետական ակադեմիա

ԵՐԵՎԱՆԻ «ՀԱՂԹԱՆԱԿԻ» ԹԱՆԳԱՐԱՆԻ ԻՆՏԵՐԻԵՐԻ ԴԻՋԱՅՆԸ

ՀՀ ՊՆ «Մայր Հայաստան» զինվորական թանգարանը Երևանում գործող ռազմական թանգարանների շարքում լավագույններից է, թեև ունի վերանորոգման և ժամանակակից տեխնոլոգիաներով համալրման կարիք, բայց հանդիսանալով Ռաֆայել Իսրայելյանի ճարտարապետական մտքի թոփչքի արդյունքը՝ իր հատակագծային լուծումներով ողջ համալիրի շրջանակներում լավագույնս է ընդգրկել ներկայացվող ցուցադրությունները: Հուշահամալիրը բացվել է 1950 թ. նոյեմբերի 29-ին Հաղթանակ զբոսայգում: Նախնական հորինվածքով պատվանդանի վրա տեղադրվել էր ԽՍՀՄ ժողովրդական նկարիչ Սերգեյ Մերկուրովի հեղինակած Ի. Ստալինի՝ 17 մ բարձրության պղնձե կոփածո արձանը, սակայն 1962 թ. այն հանվել է, և 1967 թ. տեղադրվել է Հայաստանի ժողովրդական նկարիչ Արա Հարությունյանի հեղինակած 22 մ բարձրության «Մայր Հայաստան» պղնձե կոփածո հուշարձանը: Հուշահամալիրը նախագծվել է հայկական եկեղեցու կառուցվածքով, ընդհանուր բարձրությունը 52 մ է: 1970 թ. բացվել է «Հայաստանը Հայրենական մեծ պատերազմում՝ 1941-1945 թթ.» թանգարանը, որը 1995 թ. վերանվանվել է «Մայր Հայաստան» զինվորական թանգարանի: Թանգարանը հիմնականում արտացոլում է 2 թեմա՝ հայ ժողովրդի մասնակցությունը Երկրորդ համաշխարհային պատերազմին և Արցախյան ազատագրական պատերազմի՝

Ցուցադրությունը բաժանվում է հետևյալ հերթականությամբ¹²

1 ՀՀ ՊՆ «Մայր Հայաստան» զինվորական թանգարան <http://www.mayrhayastan.am/history.html>

2 ՀՀ ՊՆ «Մայր Հայաստան» զինվորական թանգարանի զուգադրություններ <http://www.mayrhayastan.am/exhibitions.html>

<p>1-ին հարկ</p> <p>ՀԱՅ ԺՈՂՈՎՐԴԻ ՄԱՍՆԱԿՑՈՒԹՅՈՒՆԸ ՀԱՅՐԵՆԱԿԱՆ ՄԵԾ ՊԱՏԵՐԱԶՄԻՆ</p>	Փառքի հուշարահ
	Ֆիդայիներ
	Ցարական բանակի հայազգի զեներալներ
	Հայաստանի Հանրապետությունը (1918-1920թթ.) և նրա զինված ուժերը
	Հայերի մասնակցությունը աֆղանական պատերազմին (1979-1989)
	76-րդ հայկական հրաձգային դիվիզիա
	408-րդ հայկական հրաձգային դիվիզիա
	ԼՂՀ մասնակցությունը Հայրենական մեծ պատերազմին
	89-րդ Հայկական Թամանյան հրաձգային դիվիզիա
	Խորհրդային Միության նավատորմի ծովակալ Հովհաննես Իսակով
	Խորհրդային Միության մարշալ Հովհաննես Բաղդամյան, ԽՍՀՄ զրահատանկային զորքերի գլխավոր մարշալ Համազասպ Բաբաջանյան
	390-րդ հայկական հրաձգային դիվիզիա
	Հայերի մասնակցությունը դիմադրական և պարտիզանական շարժումներին, հայ հետախույզներ
	Գեղարվեստական պատկերասրահ
Հայ առաքելական եկեղեցու մասնակցությունը Հայրենական մեծ պատերազմին	
409-րդ հայկական հրաձգային դիվիզիա	
<p>2-րդ հարկ</p> <p>ԱՐՑԱԽՅԱՆ ԱԶԳԱՅԻՆ-</p>	Նախասրահ (մարշալներ Հովհաննես Բաղդամյանի, Համազասպ Բաբաջանյանի, Արմենակ Խանփերյանցի (Խուռյակով), ծովակալ Հովհաննես Իսակովի կիսանդրիներ, Ռայխստագի գրավում և մարտեր Կովկասի համար դիռոնամաներ)
	Թանգարանի պատմություն, արցախյան ազատագրական շարժման սկզբնավորում, երկրապահ կամավորական ջոկատների գործունեություն

ԱԶԱՏԱԳՐԱԿԱՆ ՊԱՏԵՐԱԶՄ	Շահումյանի և Գետաշենի ազատագրական մարտեր և ինքնապաշտպանություն, արվեստագետ ազատամարտիկների ստեղծագործություններ, Արծվաշենի ինքնապաշտպանություն, սփյուռքահայերի մասնակցությունն Արցախյան ազգային-ազատագրական պատերազմին
	Վազգեն Սարգսյան, Արցախյան ազգային-ազատագրական պատերազմում զոհվածներ, հայ առաքելական եկեղեցին Արցախյան ազգային-ազատագրական պատերազմում
	Մահապարտների ջոկատներ, հայ կանանց մասնակցությունն Արցախյան ազգային-ազատագրական պատերազմին
	Ջավախքը Արցախյան պատերազմում
	ՀՀ զինված ուժերի ռազմական ավիացիա
	Հերոսների սրահ
	ՀՀ զինված ուժերի հակաօդային պաշտպանության զորքեր, հրթիռային զորքեր և հրետանի
	Շուշիի ազատագրման ռազմական գործողություն
	ՀՀ զինված ուժեր
	Լաչինի և Քարվաճառի ռազմական գործողությունները, զինադադար
	Հայ խաղաղապահներ
	Հայ վրիժառուներ
3-րդ հարկ	Հանդիսությունների սրահ
	ՀՀ զինված ուժերի հրամանատարական կազմի պատկերասրահ

Կարևորելով թանգարանի բարձր դիրքը մայրաքաղաքի վրա՝ ակնասիյտ է, որ ողջ ճարտարապետական հորինվածքը ծառայում է «ռազմական թանգարան» հասկացությանը՝ դեպի վեր սլացող անվերջ ձգողականությամբ:

Այսպիսով, թանգարանային ցուցադրությունը սկսվում է էքստերիերից, որտեղ ցուցադրված են մի շարք խոշոր զինատեսակներ, որոնցից վեր՝ աստիճանահարթակի վրա, բացվում է թանգարան տանող միակ երկփեղկ դուռը:

Դոններից մուտք է բացվում դեպի ընդհանուր մեծ դահլիճ, որտեղ ցուցադրված են Երկրորդ համաշխարհային պատերազմին հայ ժողովրդի մասնակցությանը վերաբերող նմուշներ, ինչպես նաև հայկական 6 դիվիզիաների, աչքի ընկած մարտիկների գործունեությունը: Առանձին ցուցադրություններում ներկայացված են հայ մարշալներին և գեներալներին վերաբերող ցուցանմուշները: Պատկերասրահում ներկայացված են Խորհրդային Միության հերոսների և գեներալների դիմանկարները: Այստեղ դռնից ներս մտնելիս անմիջապես դեմ առ դեմ հայացքդ սևեռվում է երկկողմ աստիճանավանդակով եզերվող Հայաստանի Հանրապետության զինանշանին, իսկ սրահի ողջ հորինվածքը ծավալվում է հարկերի միջև շրջանաձև անցքով, որը հաղորդակից է դարձնում առաջին և նկուղային հարկերը: Ցուցանմուշների ամբողջ հորինվածքն աջակողմյան է և նախատեսված է հաջորդական դիտման համար, որն ավարտելուց հետո, հասնելով աստիճաններին, կարելի է հեշտությամբ շարունակել ուղին՝ վերև բարձրանալով: Ցուցանմուշները բազմաբնույթ են. այստեղ կան պատվանդանների վրա բարձրացող դիմաքանդակներ, առանձին պատվանդաններով զինատեսակներ, ապակեպատ ցուցափեղկերում տեղադրված տարաբնույթ առարկաներ, հուշամեդալներ և այլն: Յուրաքանչյուր ցուցափեղկի վերևում բարձրանում է նույն լայնությունն ունեցող վահանակը, որի վրա փակցված են լուսանկարներ, ինչպես նաև մարտական գործողություններին վերաբերող քարտեզներ: Ընդհանուր հորինվածքում օգտագործված են ալ կարմիր և սպիտակ գույները, որոնք թեև համադրվում են պատերի և հատակի մարմարի երանգներին, բայց անհասկանալի են դառնում կարմիր տուֆի ընդհանուր գունային համալիրում: Այստեղ փոքր-ինչ անհասկանալի է ընկալվում նաև յուրաքանչյուր թեմատիկ վահանակի վրա օգտագործված տարաբնույթ տառատեսակների առկայությունը: Ուշագրավ են այս սրահում տեղ գտած լուսամփոփներն ու հենածողերը, որոնք ևս թրի ուրվագիծն են հիշեցնում: (Նկար 1-3)

Սև գրանիտե հուշ-դահլիճում անմահացված են Խորհրդային Միության հերոսների և Փառքի շքանշանի ասպետների, Հայրենական մեծ պատերազմում զոհվածների և անհայտ կորածների անունները: Նշված դահլիճը կարելի է համարել ողջ ցուցադրության զարդը, որովհետև յուրահատուկ մթնոլորտով տրամադրություն է հաղորդում այցելուներին, և թեթև կետային լուսավորությամբ արտացոլվող պատերին փակցված հերոսների անուններն ու կենտրոնական մասում տեղադրված սուրն ու վահանը հերոսական տպավորություն են թողնում: (Նկար 6)

Երկրորդ հարկի ցուցադրությունը, ինչպես արդեն նշվեց, նվիրված է մի շարք տարբեր մարտական գործողությունների և հերոսներին, ուստի և համապատասխան սրահների է բաժանված: Յուրաքանչյուր սրահում համապատասխան ցուցափեղկերում ներկայացված են հերոսների իրերը, լուսանկարներ, փաստաթղթեր, հարակից զինատեսակներ: Ուշագրավ են յուրաքանչյուր մարտական գործողության ընթացքը նկարագրող լուսային քարտեզները, որոնք, կենտրոնական դիրք գրավելով ցուցադրահներում, իրենց շուրջն են համախմբում ընդհանուր կոմպոզիցիան: Հետաքրքիր լուծում է տրված նաև առաստաղներին, քանի որ յուրաքանչյուրը ծածկված է պաշտպանիչ արհեստական խոտածածկով: Այստեղ համապատասխան պատվանդանների վրա կան նաև տարատեսակ արձաններ և կիսանդրիներ: Ընդհանուր գունային հարաբերությունները տատանվում են կարմիրի, սպիտակի և ոսկեգույնի համադրությամբ, այստեղ ևս պատերը մեծամասամբ կարմիր տուֆից են, որը սրահների տարածությունը խեղճացնում է և ցուցափեղկերի կարմիրի հետ համադրվելով՝ ճնշող տպավորություն թողնում: Առանձին տեղ է գրավում մարշալ Բաղդամյանի անձնական իրերի ցուցադրությունը, որին նախորդում է հերոսների դիմանկարների պատկերասրահը: Այստեղ ևս իրերը դասավորված են՝ Բաղդամյանի ապրելակերպին մոտ տպավորություն ստեղծելու համար, սակայն աշխատասենյակի ընդհանուր մթնոլորտը ստեղծելուն պակասում է պատերի ընդհանուր ինտերիերի հարդարանքը: (Նկար 4-5)

Այսպիսով, վերը նշվածից երևում է, որ Երևանի թանգարանների համատեքստում իր դիզայներական լուծումներով բավականին լավ է կազմակերպված ՀՀ ՊՆ «Մայր Հայաստան» թանգարանը, որը, ի սկզբանե կառուցված լինելով որպես թանգարան, լավագույնս ներկայացնում է ցուցադրվող նյութը: Թանգարանը նաև ժամանակին առաջին կարգի դիպլոմի է արժանացել իր ռազմահայրենասիրական դաստիարակչական նշանակության համար, բայց ժամանակակից նմանատիպ թանգարանների միջազգային օրինակների հետ զուգահեռներ անցկացնելիս ակնհայտ է դառնում, որ այն ունի արդիականացման կարիք, որի արդյունքում պետք է համալրվի ինտերակտիվ սարքավորումներով և համապատասխան նոր գունալուսային, անվտանգության և նախագծային լուծումներով: Նման լուծումներով հատկապես աչքի է ընկնում Բաստոնիայի պատերազմի թանգարանը, որտեղ ամբողջ ինտերիերը նախագծված է պատերազմական շունչը այցելուին հաղորդելու միտումով: Այստեղ ստեղծված է սյուրռեալիստական միջավայր՝ ամենահամարձակ ծավալատարածական և գունալուսային լուծումներով, համապատասխան տեխ-

նույնգիանների կիրառմամբ: Առանձին տեղ է հատկացված նաև հենց պատերազմի ժամանակներ տեղափոխող ինտերիերի հատվածներին: Այս թանգարանը ռազմական թանգարանների լավագույն օրինակներից է, որտեղ հնարավորինս ներկայացված են թե՛ խոշոր չափերի ռազմական տեխնիկա, թե՛ պատերազմի մասնակիցներին պատկանող տարաբնույթ առարկաներ և թե՛ ինտերիերի ամբողջական հավաքածուներ (նկար 7-8)³: Մյուս աչքի ընկնող թանգարաններից է Կայսերական ռազմական թանգարանը, որի հավաքածուն ներառում է ռազմական տեխնիկա, զենք, պատերազմական տարիների իրեր, ունի հասարակական գրադարան, լուսանկարչական արխիվ, արվեստի հավաքածու, որը նվիրված է XX դարի պատերազմներին ու ռազմական գործողություններին, որոնք ընթացել են Միացյալ Թագավորությունում և Բրիտանական կայսրությունում⁴: Այս թանգարանը ևս իր հատկազգծային լուծումներով հնարավորություն է ընձեռում ցուցադրության մեջ ներառելու խոշոր չափերի ռազմական տեխնիկա, նաև ինքնաթիռներ և այլն: Այստեղ ևս ցուցադրված են պատերազմին վերաբերող տարաբնույթ առարկաներ, զենքեր և այլն, սակայն, ի տարբերություն Բաստոնիայի թանգարանի, այստեղ լուծումներն ավելի ավանդական են (նկար 9-10)⁵: Այստեղ գերազանցապես օգտագործված է նաև ցուցասրահի վերին գոտին, որի հնարավորությունը կա նաև ՀՀ ՊՆ «Մայր Հայաստան» թանգարանում:

Փաստորեն, վերը նշվածից երևում է, որ թեև ՀՀ ՊՆ «Մայր Հայաստան» թանգարանը Երևանի լավագույն թանգարաններից է, ունի շատ հարուստ ցուցադրություն և համապատասխան գերազանց ճարտարապետություն, որը այնուամենայնիվ անհրաժեշտ է առավելագույնս ֆունկցիոնալ օգտագործել դիզայնի և տեսանկյունից, համապատասխան տեխնոլոգիաների, շարժման գրաֆիկների, գունալուսային լուծումների, գրագետ գոտևորման սկզբունքներով:

³ Բաստոնիայի պատերազմական թանգարանի ցուցադրությունները - <http://www.bastognearmuseum.be/galleries-photos-en.html>

⁴ Կայսերական ռազմական թանգարան - https://hy.wikipedia.org/wiki/%D4%BF%D5%A1%D5%B5%D5%BD%D5%A5%D6%80%D5%A1%D5%AF%D5%A1%D5%B6_%D5%BC%D5%A1%D5%A6%D5%B4%D5%A1%D5%AF%D5%A1%D5%B6_%D5%A9%D5%A1%D5%B6%D5%A3%D5%A1%D6%80%D5%A1%D5%B6

⁵ Կայսերական ռազմական թանգարանի ցուցադրությունները - <http://www.iwm.org.uk/visits/iwm-london>

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Հոդվածում ներկայացված է ՀՀ ՊՆ «Մայր Հայաստան» զինվորական թանգարանի ինտերիերի դիզայնի վերլուծությունը միջազգային օրինակների համատեքստում: Այստեղ ցուցակագրված են թանգարանի թեմատիկ ցուցադրությունները՝ ըստ դրանց հատակագծային բաժանումների: Հանգամանորեն ներկայացված են թանգարանի ինտերիերի դիզայնի ցուցադրության, գունային, հատակագծային լուծումները: Թանգարանի արդիականացման հնարավորություններն ավելի լավ հասկանալու համար ներկայացված են նաև ժամանակակից ռազմական թանգարանների լավագույն օրինակները:

Բանալի բաներ – ՀՀ ՊՆ «Մայր Հայաստան» զինվորական թանգարան, հաղթանակի թանգարաններ, ռազմական թանգարան, թանգարանային գոտևորում, ինտերակտիվ ցուցադրություն:

Ани АЧАРЯН

ДИЗАЙН ИНТЕРЬЕРА “МУЗЕЯ ПОБЕДЫ” ЕРЕВАНА

В статье анализируются основные черты дизайна интерьера Военного музея “Мать-Армения” МО РА в сравнении с аналогичными зарубежными примерами. В систематическом порядке представлены тематические экспозиции музея по планам. Также детально представлены освещение, цветовые соотношения, экспозиционное планирование интерьера. Для дальнейшего совершенствования дизайна интерьера музея в качестве образцов указаны зарубежные примеры военных музеев.

Ключевые слова – Военный музей “Мать-Армения” МО РА, военные музеи, зоны дизайна интерьера музеев, интерактивная выставка.

Ani ATSHARYAN

INTERIOR DESIGN OF THE “VICTORY MUSEUM” OF YEREVAN

In the article are analyzed the basic features of the interior design of The Military Museum of Mother Armenia of The MD of RA in comparison with the international examples. In classified order are presented themed expositions of the museum by its plan. Lighting, color, expository planning of interior is presented

in details as well. For the future improvement the international examples of the military museums are introduced.

Key words – the military museum of Mother Armenia of the MD of RA, victory museums, military museum, museum interior design zones, interactive exhibition.



Նկար 1. 1-ին հարկ
Հայ ժողովրդի մասնակցությունը
Հայրենական մեծ պատերազմին



Նկար 2. 1-ին հարկ
Հայ ժողովրդի մասնակցությունը
Հայրենական մեծ պատերազմին



Նկար 3. 1-ին հարկ
Հայ ժողովրդի մասնակցությունը
Հայրենական մեծ պատերազմին



Նկար 4. 2-րդ հարկ
Արցախյան ազգային-ազատագրական
պատերազմ



Սկար 5. 2-րդ հարկ Արցախյան ազգային-ազատագրական պատերազմ



Սկար 6. Հուշ-դահլիճ



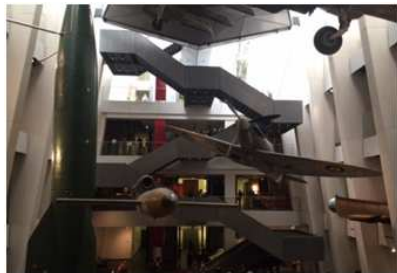
Սկար 7. Ռազմահայրենասիրական դաստիարակչական նշանակության առաջին կարգի դիպլոմ



Սկար 8. Բաստոնիայի թանգարան



Նկար 9. Բաստոնիայի թանգարան



Նկար 10. Կայսերական ռազմական թանգարան



Նկար 11. Կայսերական ռազմական թանգարան

ՏԵՂԵԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ ՀԵՂԻՆԱԿՆԵՐԻ ՄԱՍԻՆ

1. **Մերի Կիրակոսյան** – արվեստագիտության թեկնածու, ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի սփյուռքահայ արվեստի և միջազգային կապերի բաժնի ավագ գիտաշխատող, Երիտասարդ արվեստաբանների խորհրդի նախագահ:
2. **Արեգ Հասրաթյան** - ճարտարապետության թեկնածու, դոցենտ, ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի ճարտարապետության բաժնի գիտաշխատող, Ճարտարապետության և շինարարության Հայաստանի ազգային համալսարանի դասախոս:
3. **Սարգիս Բալթաթյան** – արվեստագիտության թեկնածու, Հայաստանի պետական երիտասարդական նվագախմբի տնօրեն:
4. **Մարտին Հարությունյան** - արվեստագիտության թեկնածու, ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի սփյուռքահայ արվեստի և միջազգային կապերի բաժնի գիտաշխատող, Երիտասարդ արվեստաբանների խորհրդի նախագահի տեղակալ:
5. **Լիլիթ Արտեմյան** - արվեստագիտության թեկնածու, ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի երաժշտության բաժնի գիտաշխատող, Երիտասարդ արվեստաբանների խորհրդի նախագահի տեղակալ:
6. **Նիկոլայ Կոստանդյան** – Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտի տնօրեն, ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի երաժշտության բաժնի հայցորդ, (գիտական ղեկավար՝ Ա. Ասատրյան):
7. **Էդգար Գյանջումյան** – Քրիստափոր Քուշնարյանի անվան արվեստի դպրոցի տնօրեն, Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի ասպիրանտ (գիտական ղեկավար՝ Ն. Ավետիսյան):
8. **Իրինա Գարասեֆերյան** – «Բարձր արվեստ» կերպարվեստի կենտրոնի աշխատակից:
9. **Գայանե Ամիրադյան** - արվեստագիտության թեկնածու, ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի երաժշտության բաժնի գիտաշխատող:
10. **Հոփսիսիմե Վարդանյան** – արվեստագիտության թեկնածու, Երևանի պետական համալսարանի հայ արվեստի պատմության և տեսության ՅՈՒՆԵՍԿՕ-ի ամբիոնի դասախոս:

11. **Սոնա Մակարյան** – ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի սիյուռքահայ արվեստի և միջազգային կապերի բաժնի հայցորդ (գիտական ղեկավար՝ Ա. Ասատրյան):
12. **Դավիթ Մելքոնյան** – Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի ասպիրանտ (գիտական ղեկավար՝ Ա. Ասատրյան):
13. **Դավիթ Նահապետյան** – ճարտարապետության թեկնածու, Ճարտարապետության և շինարարության Հայաստանի ազգային համալսարանի հուշարձանների չափագրության և ախտորոշման լաբորատորիայի վարիչ, ճարտարապետության տեսության, պատմաճարտարապետական ժառանգության վերականգնման, վերակառուցման, գեղեցիկ արվեստի պատմության ամբիոնի ասիստենտ:
14. **Սոֆյա Ղազարյան** - Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի հայցորդ (գիտական ղեկավար՝ Ի. Ջոլոյրովա):
15. **Նարե Նադարյան** – ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի սիյուռքահայ արվեստի և միջազգային կապերի բաժնի հայցորդ (գիտական ղեկավար՝ Ա. Աղասյան):
16. **Տաթևիկ Շախկույան** – արվեստագիտության թեկնածու, ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի երաժշտության բաժնի ավագ գիտաշխատող, Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտի գիտական բաժնի վարիչ:
17. **Սարթենիկ Չուգասյան** - արվեստագիտության թեկնածու, Երևանի պետական համալսարանի հայ արվեստի պատմության և տեսության ՅՈՒՆԵՍԿՕ-ի ամբիոնի դասախոս:
18. **Անուշ Ասիբեկյան** – ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի թատրոնի բաժնի կրտսեր գիտաշխատող, Երևանի թատրոնի և կինոյի պետական ինստիտուտի դասախոս (գիտական ղեկավար՝ Հ. Հովհաննիսյան):
19. **Սոնա Հակոբյան** – ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի սիյուռքահայ արվեստի և միջազգային կապերի բաժնի հայցորդ (գիտական ղեկավար՝ Մ. Քամայան):
20. **Արտակ Աղլամազյան** – Երևանի գեղարվեստի պետական ակադեմիայի ասպիրանտ (գիտական ղեկավար՝ Դ. Քերթմենչյան):
21. **Լիլիթ Հակոբյան** – ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի երաժշտության բաժնի կրտսեր գիտաշխատող (գիտական ղեկավար՝ Ա. Ասատրյան):
22. **Շուշան Այվազյան** - Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի հայցորդ (գիտական ղեկավար՝ Լ. Երնջակյան):

23. **Մարիաննա Պողոսյան** – ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի երաժշտության բաժնի հայցորդ (գիտական ղեկավար՝ Ա. Ասապրյան):
24. **Մարիա Լազարևա** – ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի կերպարվեստի բաժնի ասպիրանտ (գիտական ղեկավար՝ Հ. Սիմոնյան):
25. **Ասդար Զանաթի Վահաբ** – Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի ասպիրանտ (Իրանի Իսլամական Հանրապետություն, գիտական ղեկավար՝ Լ. Երնջակյան):
26. **Մանե Մկրտչյան** – արվեստագիտության թեկնածու, ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի սփյուռքահայ արվեստի և միջազգային կապերի բաժնի ավագ գիտաշխատող, Հովհաննես Շարամբեյանի անվան ժողովրդական ստեղծագործության թանգարանի փոխտնօրեն:
27. **Հրանդ Հովսեփյան** – ճարտարապետության թեկնածու, ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի ճարտարապետության բաժնի գիտաշխատող:
28. **Շուշանիկ Մուրադյան** - ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի սփյուռքահայ արվեստի և միջազգային կապերի բաժնի կրտսեր գիտաշխատող (գիտական ղեկավար՝ Մ. Քամայյան):
29. **Անի Հայկազուն Գրիգորյան** - ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի սփյուռքահայ արվեստի և միջազգային կապերի բաժնի հայցորդ, Ճարտարապետության ազգային թանգարան-ինստիտուտի տնօրենի տեղակալ (գիտական ղեկավար՝ Ա. Աղասյան):
30. **Արմինե Աթոյան** – ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի երաժշտության բաժնի հայցորդ (գիտական ղեկավար՝ Կ. Զաղացպանյան):
31. **Անի Աճառյան** – Երևանի գեղարվեստի պետական ակադեմիայի ասպիրանտ (գիտական ղեկավար՝ Դ. Քերթմենցյան):

ՔՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Մերի Կիրականացում – ԵՐԻՏԱՍԱՐԴ ՀԱՅ ԱՐՎԵՍՏԱԲԱՆՆԵՐԻ ԳԻՏԱԿԱՆ
ՏԱՄՆԵՐՈՐԴ ՆՍՏԱՇԵՐՋԱՆԸ՝ ՆԿԻՐՎԱԾ ՓԱՆՈՍ ԹԵՐԼԵՄԵԶՅԱՆԻ
ԾՆՆԴՅԱՆ 150-ԱՄՅԱԿԻՆ

(էջ 5-10)

Մերի Կիրականացում – ՓԱՆՈՍ ԹԵՐԼԵՄԵԶՅԱՆԻ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾԱԿԱՆ
ԴԻՄԱՆԿԱՐԸ

(էջ 11-20)

Արեգ ՀԱՄՐԱԹՅԱՆ – ԷԶՄԻԱԾՆԻ ՇՈՂԱԿԱԹ ԵԿԵՂԵՑՈՒ
ՎԱՂՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ ՃԱՐՏԱՐԱՊԵՏԱԿԱՆ ՀՈՐԻՆՎԱԾՔԻ
ՎԵՐԱԿԱԶՄՈՒԹՅՈՒՆԸ

(էջ 21-30)

Սարգիս ԲԱԼԲԱԲՅԱՆ – ԿՈՄՊՈԶԻՏՈՐ-ՎԱՏԱՐՈՂ
ՀԱՐԱԲԵՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ՄԵԿՆԱԲԱՆՈՒԹՅԱՆ
ՀԱՄԱՏԵՔՍՈՒՄ

(էջ 31-37)

Մարտին ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ – ԵՐԵՎԱՆԻ ՄԱՇՏՈՑԻ ՊՈՂՈՏԱՅԻ ԵՎ ԴՐԱ
ՀԱՐԱԿԻՑ ՇԻՆՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ՁԵՎԱՎՈՐՈՒՄՆԵՐՆ ՈՒ ԽՆԴԻՐՆԵՐԸ

(էջ 38-49)

Լիլիթ ԱՐՏԵՄՅԱՆ – ՎԱՀՐԱՄ ԲԱԲՅԱՆԻ «PRO E CONTRA»
ԴԱՇՆԱՄՈՒՐԱՅԻՆ ՊԻԵՍԻ ԿՈՄՊՈԶԻՑԻՈՆ
ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԵՎ ԿԱՏԱՐՈՂԱԿԱՆ
ՄԵԿՆԱԲԱՆՄԱՆ ՇՈՒՐՋ

(էջ 50-58)

Նիկոլայ ԿՈՍՏԱՆԴՅԱՆ – ՄԱՐԳԱՐԻՏ ԲԱԲՅԱՆԸ ԱՐՄԵՆԱԿ
ՇԱՀՄՈՒՐԱԴՅԱՆԻ ՄԱՍԻՆ

(էջ 59-67)

Էդգար ԳՅԱՆՋՈՒՄՅԱՆ – ՈՌՔ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ԷԿՈՀՈԳԵԲԱՆԱԿԱՆ
ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

(էջ 68-80)

Իրինա ԳԱՐԱՍԵՖԵՐՅԱՆ – ԼԵՎՈՆ ԹՈՒԹՈՒՆՋՅԱՆԻ ԱՐՎԵՍԸ.
ՀԱՄԵՄԱՏԱԿԱՆ ՎԵՐԼՈՒԾՈՒԹՅՈՒՆ

(էջ 81-89)

Գայանե ԱՄԻՐԱԴՅԱՆ – ՀԱՅ ՀՈԳԵՎՈՐ ԵՐԳԱՐՎԵՍԻ ՆՈՐ ԶՈՒՂԱՅԻ
ԿԱՄ ՀՆԴԿԱՀԱՅՈՑ ԱՎԱՆԴՈՒՅԹԻ ՈՐՈՇ ԶԱՅՆԵՂԱՆԱԿԱՅԻՆ
ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ՇՈՒՐՋ

(էջ 90-96)

- Հոփփսիմե վարդանՅԱՆ – ԻՐԱՊԱՇՏԱԿԱՆ ԳԾԱՆԿԱՐՆԵՐԸ ՌՈՒԴՈԼՖ
ԽԱԶԱՏՐՅԱՆԻ ԱՐՎԵՍՏՈՒՄ
(էջ 97-108)
- Սոնա ՄԱԿԱՐՅԱՆ – ՄԻ ԴՐՎԱԳ ՊԱՎԵԼ ԼԻՍԻՅՅԱՆԻ՝ ԿՈՆՍԵՐՎԱՏՈՐԻԱ
ԸՆԴՈՒՆՎԵԼՈՒ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆԻՑ
(էջ 109-117)
- Դալիթ ՄԵԼՔՈՆՅԱՆ – ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ՀԱՐՅԵՐՆ ԱՐՇԱԿ ՉՈՊԱՆՅԱՆԻ
«ԱՆԱՀԻՏ» ՀԱՆԴԵՍՈՒՄ
(էջ 118-126)
- Դալիթ ՆԱՀԱՏԱԿՅԱՆ – ՔԱՐ-ԱՂՅՈՒՄ ՀԱՄԱԴՐՈՒԹՅԱՄԲ ՈՐՄՆԱՇԱՐԸ
IX-XIII ԴԴ. ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՊԱՇՏԱՄՈՒՆՔԱՅԻՆ ՃԱՐՏԱՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ
(էջ 127-138)
- Սոֆյա ՂԱԶԱՐՅԱՆ – ԿՈՄԻՏԱՍԻ՝ ՄԱՆՈՒԿՆԵՐԻ ՀԱՄԱՐ ԳՐԱԾ
ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ՔԻՉ ՀԱՅՏՆԻ ԷՋԵՐԻՑ
(էջ 139-146)
- Նաթե ՆԱԴԱՐՅԱՆ – ԽԱԶԱՏՈՒՐ ԻՍԿԱՆԴԱՐՅԱՆԻ
ԽՄԲԱՔԱՆԴԱԿՆԵՐԸ
(էջ 147-154)
- Տաթևիկ ՇԱԽԿՈՒԼՅԱՆ – «ՍԱՄՆԱ ԾՈՒԵՐ» ԷՊՈՍԻ ԵՐԳՎՈՂ
ՀԱՏՎԱԾՆԵՐԻ ՄԵՂԵԴԻԱԿԱՆ ՈՒՐՎԱԳԾԵՐԸ
(էջ 155-163)
- Սաթենիկ ՉՈՒԳԱՍՋՅԱՆ – ՄԱՏԵՆԱԴԱՐԱՆԻ ԹԻՎ 9422 ԱՎԵՏԱՐԱՆԻ
ՄԱՆՐԱՆԿԱՐՆԵՐԻ ՈՃԱԿԱՆ ՎԵՐԼՈՒԾՈՒԹՅՈՒՆԸ
(էջ 164-173)
- Անուշ ԱՍԼԻԲԵԿՅԱՆ – ԴՐՈՒԹՅՈՒՆՆ ԻԲՐԵՎ ՁԵՎԱՅԻՆ ՀԻՄՔ ՎԻԼՅԱՄ
ՍԱՐՈՅԱՆԻ «ՊԻՆԳ-ՊՈՆԳ ԽԱՂԱՑՈՂՆԵՐԸ» ՓՈՔՐ ԴՐԱՄԱՅՈՒՄ
(էջ 174-181)
- Սոնա ՀԱԿՈՔՅԱՆ – ՀԱՅՈՑ ՄԵԾ ԵՂԵՌՆԻ ԱԶԴԵՑՈՒԹՅՈՒՆԸ ՓՈԼ
ԿԻՐԱԿՈՍՅԱՆԻ ԿՅԱՆՔՈՒՄ ԵՎ ԱՐՎԵՍՏՈՒՄ
(էջ 182-188)
- Արտակ ԱՂԼԱՄԱՋՅԱՆ – ԳՐԱՖԻԿԱԿԱՆ ԴԻՋԱՅՆ. ՋԱՐԳԱՅՄԱՆ
ՈՒՂՂՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ ՄԻՋԱԶԳԱՅԻՆ ՊՐԱԿՏԻԿԱՅՈՒՄ
(էջ 189-204)
- Լիլիթ ՀԱԿՈՔՅԱՆ – ՆԻԿՈԼ ԳԱԼԱՆԴԵՐՅԱՆԻ «ՀՈՎԻՎԸ» ՕՊԵՐԱՆ
(էջ 205-213)
- Շուշան ԱՅՎԱԶՅԱՆ – ՀԱՅ ԿՈՄՊՈԶԻՏՈՐՆԵՐՆ ԻՐԱՆԻ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ
ՄՇԱԿՈՒՅԹԻ ՀԱՄԱՏԵՔՍՈՒՄ
(էջ 214-220)

Մարիաննա ՊՈՂՈՍՅԱՆ – ԷԴՈՒԱՐԴ ԲԱԴԱԼՅԱՆ. ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾԱԿԱՆ
ԴԻՄԱՆԿԱՐ

(էջ 221-229)

Մարիա ԼԱԶԱՐԵՎԱ – ԵՐԿՆԱՅԻՆ ՄԱՐՄԻՆՆԵՐԻ ՊԱՏԿԵՐՈՒՄԸ
ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԼԵՌՆԱՇԽԱՐՀԻ ԲՐՈՆՁԵ ԳՈՏԻՆԵՐՈՒՄ

(էջ 230-238)

Ասղար ԶԱՆԱԲԻ ՎԱՀԱԲ – ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅՈՒՆԸ «ՇԱՀՆԱՄԵ» - Ի
ՆԿԱՐԱԶԱՐԴՈՒՄՆԵՐՈՒՄ

(էջ 239-248)

Մանե ՄԿՐՏՉՅԱՆ – ՀՈՎՀԱՆՆԵՍ ՇԱՐԱՄԲԵՅԱՆԻ ԱՆՎԱՆ
ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅԱՆ ԿԵՆՏՐՈՆ.

ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆՆ ՈՒ ԳՈՐԾՈՒՆԵՈՒԹՅՈՒՆԸ

(էջ 249-254)

Հրանտ ՀՈՎՍԵՓՅԱՆ – ՏԵՂ ԳՅՈՒՂԻ ՍԲ. ԳԵՎՈՐԳ ԵԿԵՂԵՅԻՆ.
ՀԵՏԱԶՈՏՈՒԹՅՈՒՆ ՎԵՐԱԿԱՆԳՆՄԱՆ ԸՆԹԱՑՔՈՒՄ

(էջ 255-264)

Շուշանիկ ՄՈՒՐԱԴՅԱՆ – ՀԱԿՈԲ ՊԱՐՈՆՅԱՆԻ «ՊԱՂՏԱՍԱՐ ԱՂԲԱՐ»-Ը
ԱՐԱ ԲԵՔԱՐՅԱՆԻ ԱԶՔԵՐՈՎ

(էջ 265-271)

Անի Հայկազուն ԳՐԻԳՈՐՅԱՆ – ՊԱԼՅԱՆ ՃԱՐՏԱՐԱՊԵՏԱԿԱՆ
ԳԵՐԴԱՍՏԱՆԻ ՆՈՐԱՀԱՅՏ ԱՐԽԻՎԱՅԻՆ ՆՅՈՒԹԵՐԻ ԱՄՓՈՓ

ՆԵՐԿԱՅԱՑՈՒՄ

(էջ 272-279)

Արմինե ԱԹՈՅԱՆ – ՄԱՐՏՈՒՆ ԻՍՐԱՅԵԼՅԱՆԻ «ՍԻՐՈ ԵՎ ՏՐՏՄՈՒԹՅԱՆ
ԽՈՍՔԵՐ» ԽՄԲԵՐԳԱՇԱՐԸ ԵՐԿՍԵՌ A CAPPELLA ԵՐԳՉԱԽՄԲԻ ՀԱՄԱՐ

(ԽՈՍՔ՝ ՎԱՀԱՆ ՏԵՐՅԱՆԻ)

(էջ 280-286)

Անի ԱՃԱՌՅԱՆ – ԵՐԵՎԱՆԻ «ՀԱՂԹԱՆԱԿԻ» ԹԱՆԳԱՐԱՆԻ
ԻՆՏԵՐԻԵՐԻ ԴԻԶԱՅՆԸ

(էջ 287-296)

ՏԵՂԵԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ ՀԵՂԻՆԱԿՆԵՐԻ ՄԱՍԻՆ

(էջ 297-299)

Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական
տասներորդ նստաշրջան
Նվիրվում է Փանոս Թերլեմեզյանի ծննդյան 150-ամյակին

(10-11 նոյեմբերի 2015)

Նստաշրջանի նյութեր

Десятая научная сессия молодых армянских искусствоведов
(10-11 ноября 2015)

Материалы сессии

Ten Scientific Session of Young Art Historians
(10-11 november 2015)

The materials of the conference

Խմբագիր՝ Ազատուհի Սահակյան
Համակարգչային էջադրումը՝ Վերա Պապյանի

Հրատ. պատվեր N 690
Ստորագրված է տպագրության՝ 2016թ.
Չափսը՝ 60 x 84 ¹/₁₆, թուղթ N 1
Տպագրական 19 մամուլ:
Տպաքանակը՝ 130 օրինակ:
Գինը պայմանագրային:

ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչության տպարան
Երևան, Մարշալ Բաղդամյան պող. 24: