

**ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ  
ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ԱԿԱԴԵՄԻԱ  
ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ**

**ԵՐԻՏԱՍԱՐԴԻ ԱՐՎԵՍՏԱԲԱՆ - 1**

**Նվիրվում է ՀՀ ԳԱԱ հիմնադրման  
70-ամյա հոբելյանին**

**Գիտական հոդվածների ժողովածու**

**ԵՐԵՎԱՆ  
ՀՀ ԳԱԱ «ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ» ՀՐԱՏԱՐԱԿԶՈՒԹՅՈՒՆ  
2013**

ՀՏԴ 7.01  
ԳՄԴ 85  
Ե 859

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

**ԽՄԲԱԳՐԱԿԱՆ ԽՈՐՀՈՒՐԴ**

**Արարատ Աղասյան (նախագահ) - արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆ.  
Աննա Ասատրյան - արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր  
Լիլիթ Երնջակյան - արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր  
Մուրադ Հասրաթյան - ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ  
Վիգեն Ղազարյան - ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ  
Դավիթ Քերթմենջյան - ճարտարապետության դոկտոր, պրոֆեսոր**

**Պատասխանատու խմբագիր՝  
ԱՆՆԱ ԱՍԱՏՐԻԱՆ**

**Ե 859 Երիտասարդ արվեստաբան - 1: Գիտական հոդվածների ժողովածու/ ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ին-տ: Խմբ. խորհուրդ՝ Ա.Վ.Աղասյան (նախագահ) և այլք: Խմբ.՝ Ա.Ասատրյան. - Եր.: ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2013, 205 էջ:**

ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտը հիմնարկում է «Երիտասարդ արվեստաբան» մատենաշարը, որի հատորներում ընդգրկվելու են երիտասարդ արվեստաբանների գիտական հոդվածները:

Ժողովածուն հասցեագրված է արվեստաբաններին, հայագետներին և ընթերցող լայն շրջաններին:

ՀՏԴ 7.01  
ԳՄԴ 85  
Ե 859

ISBN 978-5-8080-1029-1

© ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտ, 2013

## ՏԻԳՐԱՆ ՉՈՒՒՆԱՃՅԱՆԻ ԳԱՇՆԱՄՈՒՐԱՅԻՆ ՊԻԵՄՆԵՐԻ ԿԱՏԱՐՈՂԱԿԱՆ ՄԵԿՆԱԲԱՆՈՒԹՅԱՆ ՀԱՐՅԵՐԻ ՇՈՒՐՁ

Կոմպոզիտորների ստեղծագործական ժառանգությունը կյանք է ստանում և ապրում կատարման միջոցով: Կատարողականությունն ունի կարևոր առաքելություն. այն կապ է ստեղծում կոմպոզիտորի և ունկնդրի միջև: Առանց կատարողների անհնար է լսելի դարձնել երաժշտական ստեղծագործությունները, դրանց մարմին տալ, կենդանացնել: Միաժամանակ կատարումը հզոր և անմիջական ներգործություն է ունենում ունկնդրի վրա՝ փոխանցելով նրան հույզեր, գաղափարներ, զգացմունքներ: Կատարողականությունը, զարգացման բարդ և երկարատև ուղի անցնելով, այսօր մեծ բեմահարթակներից ներթափանցել է նաև առօրյա կյանք, կենցաղ, ուսումնական պրոցես և այլն, դարձել մարդկանց կենսակերպի անհրաժեշտ ու անբաժան մաս: Կատարումն արթնացնում է միտքը, օգնում գտնել ստեղծագործությունից ճիշտ ընկալումը, ստեղծում հնչյունային կենդանի կերպարներ: Ինչպես դիպուկ նկատել է XX դարի մեծանուն դաշնակահար Արթուր Ռուբինշտեյնը. «Ես ձգտում եմ տիրապետել այն ազգերի լեզուներին, ում երաժշտությունը ես կատարում եմ, քանզի երաժշտությունը խոսք է: Ես գիտեմ տասնմեկ լեզու և շարունակում եմ սովորել նորերը. դրանք օգնում են ինձ հասկանալ մարդկանց և արվեստը»<sup>1</sup>: Հետևաբար, եթե երաժշտությունն ընդունված է համարել լեզու, ուրեմն երաժշտական կատարումը կենդանի պատմվածք է, հետաքրքրական՝ իր յուրատեսակ զարգացումներով և հակադրություններով: Եվ ինչպես ամեն մի պատմություն պատմելու համար, այնպես էլ երաժշտություն կատարելու համար ևս անհրաժեշտ է ունենալ արտահայտչամիջոցներ՝ ճկուն դինամիկա, տրամաբանական, ճշմարտացի և բազմաբնույթ ինտոնացիաներ, ռիթմի հստակ զգացողություն, կազմակերպված ապլիկատուրա և այլն: 20-րդ դարի հայտնի դաշնակահար և մանկավարժ, արվեստագիտության դոկտոր

<sup>1</sup> Хентова С. Диалог с Артуром Рубинштейном. Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве, Москва-Ленинград, 1966, с. 292.

Կ.Իգումնովը գրում է. «Հեղինակային տեքստը ճարտարապետական գծագիր է: Նրա լուծումը և կատարումը՝ ահա թե որն է կատարողի դերը»<sup>2</sup>:

Գաղտնիք չէ, որ Տ.Չուխաճյանի դաշնամուրային ստեղծագործությունները մեծամասամբ անհայտ էին և վաղուց մոռացված: Մերօրյա կատարողական և մանկավարժական պրակտիկայում դրանք ընդգրկված չեն և, ցավոք, չեն զբաղեցնում իրենց արժանի տեղը: Ակնհայտ է, որ պետք է ապահովել այս ստեղծագործությունների կիրառումը թե՛ ուսումնական ծրագրերում, թե՛ համերգային նվագացանկերում: Ինչպես նկատում է Հ.Ավագյանը. «Տիգրան Չուխաճեանի դաշնակի գործերը ունին ոչ միայն ճանաչողական-պատմական կարեւորութիւն, այլև իրենց բովանդակած գեղարուեստական այլազան արժանիքներուն շնորհիւ կրնան հրաշալիօրէն յարգարել դաշնակահարներուն նուագացանկերը»<sup>3</sup>:

Այս ստեղծագործությունները գրեթե չեն կատարվել: Դրանց կատարման վերաբերյալ տվյալները սակավաթիվ են: Վիլլի Սարգսյանի կատարած և ՀՀ հանրային ռադիոյի ձայնադարանում պահվող հատուկենտ ձայնագրությունների (Վալս-Փանտազիա, էքսպրոմտ «Քուլի ջրվեժը», Հրաշալի կադրիլ, մագուրկա Mignon) մասին հիշատակում է Շ.Ափոյանը<sup>4</sup>: Մի քանի ստեղծագործությունների ձայնագրություններ պատկանում են սփյուռքահայ դաշնակահար Շահան Արծրունուն<sup>5</sup>: «Ստացանք երկու ձայնապնակներ, պատրաստուած ամերիկահայ ծանօթ դաշնակահար Շահան Արծրունիի կողմէ: Ասոնց վրայ արձանագրուած են քսանէ աւելի սփիւռքահայ հեղինակներու գողտրիկ կտորներ: Այս երկու ձայնապնակները, առաջին

<sup>2</sup> Игумнов К. Мои исполнительские и педагогические принципы. Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве, Москва-Ленинград, 1966, с. 144.

<sup>3</sup> Չուխաճեան Տ., Ստեղծագործութիւններ դաշնակի համար, Գահիրէ, 2005, էջ XXIV:

<sup>4</sup> Ափոյան Շ., Հայկական դաշնամուրային արվեստի պատմություն 1850-1920, Երևան, 2006, էջ 25:

<sup>5</sup> An anthology of Armenian Piano Music, հատոր 1, Շ.Արծրունի, սկավառակ MHS 4080, 1979: Տե՛ս Չուխաճեան Տ., Ստեղծագործութիւններ դաշնակի համար, էջ XXV:

անգամ ըլլալով, եթէ չենք սխալիր, ծաղկեփունջ մը կը ներկայացնեն Հայ դաշնակային գրականութեան: Մեր դաշնակահարները թերեւս ալ ծանօթ չեն կարգ մը Հայ հեղինակներու գործերուն: Հաջոյքով տեսանք, որ ներկայացուած գործերուն մէջ կան հեղինակութիւններ Ճգնաւորեանէ, Էտկառ Մանասէ, Կորկանեանէ, Թերզեանէ, Ղազարոսեանէ եւ դեռ ուրիշներէ: Հայ հեղինակներու մէջ կան մանաւանդ երկու անուններ, մասնաւոր ուշադրութեան արժանի. մին է Ստեփան Էլմաս, աշակերտ Ֆրանց Լիսթի, եւ Քարլ Միկուլի, ծագումով Հայ եւ աշակերտը Շոփէնի: Եւ դեռ ուրիշ սիրելի անուն մը՝ Տիգրան Չուհաճեան, այս վերջինը եթէ անուն չինած է իր համբաւաւոր Լէպլէպի-ճիով, քիչեր միայն գիտեն որ ան ամէն բանէ առաջ հեղինակ է դաշնակահարային հոյակապ եւ բազմաթիւ ստեղծագործութիւններու, որոնցմէ է իր Էնփրոմփիլին, եւ որ նոյնքան արժէք կը ներկայացնէ որքան ռոմանթիք շրջանի եւրոպական ռեէ հեղինակի գործ, եւ այս գործով կը վերջանայ ներկայացուած ձայնապնակներէն մին»<sup>6</sup>:

2012թ. դեկտեմբերի 12-ին ՀՀ ԳԱԱ նիստերի դահլիճում տեղի ունեցած «Տիգրան Չուխաճյանի կամերային ստեղծագործությունը» համերգի ընթացքում գիտական աշխատանքով զբաղվող երիտասարդ դաշնակահարների կատարմամբ ներկայացվեցին Տ.Չուխաճյանի դաշնամուրային պիեսները:

Նույն թվականին Հայաստանի վաստակավոր արտիստ, միջազգային մրցույթների դափնեկիր, Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի դաշնամուրային ֆակուլտետի դեկան, տաղանդաշատ դաշնակահար Ա.Բաբախանյանի շնորհիվ, ով ներկայումս իրականացնում է Հայկական դաշնամուրային երաժշտության անթոլոգիայի ձայնագրությունները, թողարկվեց Տ.Չուխաճյանի տասը դաշնամուրային ստեղծագործությունների խտասկավառակը: Ըստ էության, սա առաջին լիարժէք հավաքածուն է, որտեղ ներկայացված են Տ.Չուխաճյանի հատկապես հատրնտիր դաշնամուրային տասը ստեղծագործությունները՝ «Քուզի ջրվեժը» էքսպրոմտը, «Անուրջներ» մեծ ֆանտաստիկ վալսը, Սալոնի մագուրկան, Տարանտելլը, Սգո

---

<sup>6</sup> Պարթեւեան Ա., Շահան Արծրունի եւ սփիւռքահայ երգահաններու դաշնակային գրականությունը, «Արեւ», Գահիրէ, 1980, 65-րդ տարի, 2 սեպտեմբերի, թիւ 18.668, էջ 2:

քայլերգը, Բնութագրական պարը, Պրոտի պոլկան, թուրքական մոտիվներով N 1 Փանտազիան, գավոտը, «Քնար արևելյան» կապրիսը: Նշված ստեղծագործությունների կատարման մեջ տեսանելի են դաշնակահարի ուրույն և սկզբունքային տեսակետը, վերաբերմունքն այս ստեղծագործությունների հանդեպ: Դրանով նա ստեղծում է նաև Չուխաճյանի ստեղծագործությունների կատարման ոճը, որը դուրս է ռոմանտիկ կատարման ավանդական դարձած պատկերացումներից: Ավելի կոնստրուկտիվ և հստակ մոտեցում է հեղինակային տեքստի նկատմամբ:

Ա.Բաբախանյանը զարմանալի կերպով փոխանցում է Չուխաճյանի երաժշտության մեջ առկա հուզական բոլոր շերտերը, արտաքին փայլի և սալոնայնության շղարշով սքողված իրական ապրումները: Ժամանակի կազմակերպվածության առումով չափազանց հստակ և ճշգրիտ գագաղովություն է, *rubato*-ն չափազանցված չէ, կարծես հաշվարկված է: Ստեղծվում է թափանցիկ ֆակտուրա՝ մեծ ուշադրությունամբ ցուցադրելով բոլոր տարրերը, հնարները:

Դաշնակահարի հատուկ վերաբերմունքին են արժանանում մեկիզմները, երբեմն նույնիսկ ինքն է ավելացնում մեկիզմներ՝ բարձրաճաշակ, հարուստ, փայլուն հնչողությամբ (օրինակ՝ Պրոտի պոլկայում):

Ոտնակը (պեդալ) օգտագործում է շատ զուսպ, նպատակային, գերակայում է մատների և «ականջի» նվագը: Օրինակ՝ «Ազո քայլերգում» նույնիսկ տպավորություն է ստեղծվում, որ ոտնակ չի օգտագործում: Բաբախանյանի կատարմամբ «Քայլերգը» զարմանալիորեն «դաշնամուրային» հնչողություն ունի, թեև ֆակտուրան նվագախմբային է, և ինչպես արդեն հիշատակվել է, կոմպոզիտորի կողմից փորձ է արվել վերստեղծել նվագախմբային հնչողություն: Ընդհանրապես ինքնատիպ է դաշնակահարի մոտեցումը բոլոր պիեսներին: Յուրաքանչյուր պիեսում մեծատաղանդ դաշնակահարը կերտում է ուրույն, ինքնատիպ կերպարներ: Օրինակ՝ «Բնութագրական պարում» բացակայում է արագ տեմպի ձգտումը, երաժշտությունը ծավալվում է հանդարտ, մեղմիկ զրույցի նման՝ տարբեր հատվածներում ցուցադրելով յուրատեսակ կերպարներ: Մափոր հատվածում ստեղծվում է հումորով, լավատեսությամբ լի ժանրային տեսարան:

Սալոնային պիեսներում, օրինակ՝ «Պրոտի պոլկայում» և «Գա-  
վոտում» մեխիզմների ավելացում է կատարում, ինչը պիեսներին Հա-  
ղորդում է փայլուն Հնչողություն: Ծավալուն և վիրտուոզ ստեղծա-  
գործություններում դաշնակահարը փայլում է տեխնիկական կատա-  
րելությունը, մանրամասների անթերի մեկնաբանությունը, ձևի կա-  
տարյալ զգացողությունը:

Հետաքրքիր են դաշնակահարի մտորումները կոմպոզիտորի  
դաշնամուրային ժառանգության, ինչպես նաև մասնավոր նկատա-  
ռումները կատարված ստեղծագործությունների վերաբերյալ, որոնք  
ցանկանում ենք ներկայացնել ստորև: «Չուխաճյանն էր առաջին կոմ-  
պոզիտորը, ով Հայ կոմպոզիտորական դպրոցի առջև դրեց բարձր  
պահանջներ: Թեև նա Հիմնվում էր եվրոպական երաժշտության վրա,  
բայց նրա ստեղծագործություններում զգալի է «օրիենտալ» հոտը,  
նշմարվում է Հարմոնիկ լեզուն: Նա ցանկացել է մշակել մանր ու պո-  
պուլյար ձևեր և դարձնել դրանք ծավալուն ձև ունեցող ստեղծա-  
գործություններ, ինչն էլ ապագայում Հիմք կհանդիսանար Հետագա  
ավանդույթների ձևավորման համար, և կզարգանային այնպիսի կոմ-  
պոզիտորներ, ինչպիսիք են Ա.Սաչատրյանը, Ա.Բաբաջանյանը և  
այլք: Տ.Չուխաճյանը մեզ համար պետք է դառնար մի կոմպոզիտոր,  
որից սկսվեր ավելի լուրջ մտեցում ստեղծագործության ձևի,  
հարմոնիկ լեզվի նկատմամբ և հենակետ դառնար երաժշտական  
արվեստի հեռանկարային զարգացման համար:

Տ.Չուխաճյանի դաշնամուրային գործերն ուսումնասիրելիս  
ակնհայտ է դառնում արևմտաեվրոպական կոմպոզիտորների, հատ-  
կապես Շոպենի, Լիստի, Մոչկովսկու ազդեցությունը: Կենսագրական  
տվյալներից ելնելով՝ նշում են նաև Շուբերտի ազդեցության մասին,  
սակայն դա այնքան էլ այդպես չէ, նրա դաշնամուրային ֆակտուրան  
հեռու է շուբերտյան գրելատեխնիկայից»<sup>7</sup>:

Ըստ Բաբախանյանի՝ Տ.Չուխաճյանը միանշանակ ուշ ուման-  
տիզմի ներկայացուցիչ է, իսկ ժանրի, երաժշտական լեզվի առում-  
ներով լուրջ ազդեցություն է կրում Շոպենից: Նա օգտագործել է նաև  
Լիստի գրելաձևը, տեխնիկական նման է Լիստին:

«Չուխաճյանի պարային ժանրի ստեղծագործություններն ան-

---

<sup>7</sup> Ա.Բաբախանյանի Հետ ունեցած անձնական զրույցից:

վանելով սալոնային՝ մեր մեջ միանգամից ձևավորվում է բացասական վերաբերմունք, առանց խորապես գիտակցելու, որ այն ժամանակ սալոններում տիրում էր բարձր մշակութային մթնոլորտ. շատ անգամներ երաժշտական լավագույն նմուշները ներկայացվում և կատարվում էին հենց այդ սալոններում: Կազմակերպվում էին քննարկումներ, լսումներ, շփումներ տարբեր ոլորտների արվեստագետների միջև: Օրինակ՝ «Սալոնի մագուրկա» պիեսը գրված է հենց այդ սալոնային մթնոլորտում կատարման համար, և դա բնավ էլ չի նսեմացնում ստեղծագործության էությունը»<sup>8</sup>:

Ա.Բաբախանյանի կարծիքով Տ.Չուխաճյանն անընդհատ փորձում էր գտնել սեփական ոճը, ստեղծել իր ժանրային դիմագիծը. դրա վկայությունն է այն, որ նա տարբեր ժանրերում գրում էր մեկական կամ սակավաթիվ ստեղծագործություններ՝ վերցնելով գրեթե բոլոր պարային ժանրերի հիմքը՝ վալսից մինչև պոլկա:

«Մեղողիզը բացառիկ նշանակություն է ստանում Չուխաճյանի մոտ, և բավականին պայծառ է նրա աշխարհայացքը: Մանկավարժության և կատարողական առումով դերը հսկայական է: Մենք ունենք կոմպոզիտոր, ով սկսել և բավական լուրջ ժառանգություն է թողել, որն անհայտ էր օբյեկտիվ և սուբյեկտիվ պատճառներով: Տ.Չուխաճյանի դաշնամուրային ստեղծագործությունները կարող են օգտագործվել թե՛ դպրոցական նվագացանկում, ներառվել թե՛ քոլեջների և թե՛ կոնսերվատորիայի ուսումնական ծրագրերում»:

Ա.Բաբախանյանի կարծիքը Չուխաճյանի մասին՝ որպես դաշնակահարի, ևս շատ բարձր է. նա նկատում է, որ Չուխաճյանը դաշնամուրային կատարողականության հարցերում միանշանակ քաջահմուտ էր: Նա, ով գրել է կապրիսը, էքսպրոմտը, միանշանակ արդեն տիրապետում է իր սեփական լեզվին, նույնիսկ ձախ ձեռքով նվագակցություն արդեն հարուստ է: Եթե դաշնամուրային ֆակտուրայի առանձնահատկություններին ծանոթ չլինեք, չէր կարողանա գրել այդ վիրտուոզ պասսաժները. դրանք տեխնիկապես բարդ են, ունեն Լիստի թափը, օրինակ՝ կապրիսը հիմնված է Լիստի ռապսոդիաների ստեղծման սկզբունքների վրա, այդպիսին է նաև էքսպրոմտը: Տ.Չուխաճյանի ֆակտուրան «շնչող» է, դաշնամուրին ան-

<sup>8</sup> Ա.Բաբախանյանի հետ ունեցած անձնական զրույցից:



տեղյակ մարդուն դա բնորոշ չէ, նույնիսկ նվագակցությունն է կրում գեղարվեստական բնույթ, ինչպես օրինակ՝ Մոչկովսկունն է: Վաղ չըջանի գործերում մոտ է նաև Շուբերտի նվագակցության լեզվին, որտեղ նվագակցությունը նույնպես պարզ է (լենդլերներ և այլն):

Խոսելով «Սգո քայլերգի» մասին՝ Ա.Բաբախանյանը նկատում է, որ այստեղ բավականին բարդ ձև է. ինտրոդուկցիա, երկու պայմանական թեմաներ՝ գլխավոր և օժանդակ, նաև տրիո՝ որպես միջին մաս: Պիեսը կատարման համար բավական բարդ է. գրված է ոչ ստանդարտ հարմոնիկ լեզվով, հարմոնիկ հիմքը խարսխված է երկու նոտաների վրա: Քանի որ ծավալվում է դանդաղ տեմպում, ուստի անհրաժեշտ է տիրապետել լուրջ լեզատույի, և երաժշտության կանգառից խուսափելու համար առաջ է գալիս երկար տևողությամբ նոտաները կապելու խնդիրը: Դժվար է պահպանել նույն քայլերգային տեմպը՝ առանց ստեղծագործության ֆորման «փլուզելու»: Կերպարային առումով պետք է բերել հասցնել անցողիկ կուլմինացիաներին, այնուհետև բոլոր գաղափարները հասցնել մի կետի. դա ևս հեշտ խնդիր չէ, մանավանդ որ ֆակտուրան հագեցած չէ: Բավական պատկերային է, և ունենալով ռոմանտիկ նյութ (թեմաներ, հարմոնիաներ)՝ պետք է կարողանալ ապահովել կատարման խստությունը (այն և՛ չըջանակների մեջ է, և՛ գրված է ռոմանտիկ լեզվով. այս տեսակետից էլ մերձենում է Շոպենի սգո քայլերգին): Պրակտիկորեն (գործնականորեն) անհրաժեշտ է դուրս գալ *rubato*-ի սկզբունքներից, բայց մեղեդին պետք է լինի սահուն և շատ ճկուն, առանց դադարների: Մեծ դեր է վերապահված պեդալի օգտագործմանը. շտրիխների հարցում ճշգրիտ՝ պահանջում է ոչ ռոմանտիկ պեդալ: Առաջին պլանում պետք է լինի ականջը, լսողական ձեռքի, «ականջի» պեդալը, որի շնորհիվ էլ ունկնդիրը կստանա հյուսվող պատկեր: Հարմոնիկ և պոլիֆոնիկ լեզվի առումով հետաքրքիր է միջին մասի երաժշտությունը: Անհրաժեշտ է շատ պարզ հարմոնիաներով լավ իմաստով «ցավ պատճառել»: Երաժշտությունը շատ զգայուն է, ջերմ ու տաք, և այդ իսկ պատճառով դժվար է մնալ «կորսետի» մեջ:

Ա.Բաբախանյանն առանձնացնում է սալոնային պիեսների կատարման մի քանի ընդհանուր գծեր:

✓ Ֆակտուրան դաշնամուրային չէ, սակայն շատ տրամաբանական է:

✓ Պրեսաներն ունեն հստակ, ավանդական, գործնական կառուցվածք:

✓ Շատ բան է կախված կատարողի անհատական մոտեցումից:

✓ Կարևոր է փոխանցել երաժշտության հմայքը, հոգին, համերգային փայլը:

✓ Պեղալին վերապահված է զուսպ, ճշգրիտ, առավելապես «լսողական» դեր:

Օրինակ՝ **Տարանտելը** վառ օրինակ է, երբ կարևորվում է իմպրովիզացիոն կատարումը: Բնութագրական պար է, որի մեջ կան և պետք է լինեն տեմպային փոփոխություններ: Դրա մասին առաջին հերթին ասում է Ֆակտուրան, էական դեր ունի կատարողի անհատական մոտեցումը: Թեթև, թափանցիկ ֆակտուրա է, եռամաս ձև, բաղկացած ոչ թե թեմայից և նրա զարգացումից, այլ առկա են թեմա և կրկներգ, ինչպես որ ավանդական տարանտելայում: Այստեղ ևս ստանում ենք առաջին հատվածի այդ ձևը. երրորդ կտորը մասսայական տեսարանն է՝ մենակատարի և ժողովրդի միջև: *Con eleganza* հատվածն ունի թեմատիկ զարգացում, որը մասսայական թեմայի հակառակ ձևն է: Ընդհանրապես տիրում է դասական ձևը, և կոմպոզիտորը տիրապետում է այդ ձևին: Շարադրանքը դաշնամուրային չէ, բայց տրամաբանական է, բարդ ու դժվար են ֆակտուրային թռիչքները, ձեռքերի կոորդինացիան և այլն: Նույնիսկ վերհիշելիս պահանջվում է նորից լուրջ պարապել: Կրկնությունները չափազանցված չեն, թեմատիկ հատիկը կարողանում է հետաքրքիր աճեցնել և զարգացնել: Ձախ ձեռքի կարևորությունը մագուրկայի, գավոտի կամ պոլկայի համեմատ մեծ է, այստեղ ոչ միայն նվագակցություն ֆունկցիոնալ, լուրջ հարմոնիկ լեզու է՝ և՛ ձայներով, և՛ հակադարձ շարժումներով: Այս ամբողջը բերում է վարպետության, անթերի կատարման. պետք է լինի փայլ, պետք է լինի արդի լեզվով ասած «չոու էֆեկտ»: Միևնույն ժամանակ նույն ստեղծագործությունից մեջ կան բանաստեղծական կտորներ, որոնք զարգացման արդյունքում բերում են կարևոր «հուզական» պայթյունների. դա շատ համահունչ է Շոպենին: Չի կարելի ասել, որ պրեսաներն ամբողջովին վերտուղ են, կան և՛ վիրտուոզ տարրեր, և՛ նաև բանաստեղծական կտորներ: Օգտագործել է եվրոպական ֆակտուրան, նոր գաղափարներ դեռ չկան (ինչպես օր. կապրիսում, ֆանտազիաներում): Կան լիստային հնարներ, որոնք

արտահայտվում են թուխչքների, ակորդիկայի, օկտավաների, պասսաժների գրեյառճի մեջ, նաև Շոպենի լիրիկական կտորների առկայություն է, շոպենյան գրեյառճ:

«**Քավոտը**» հրաշալի պիես է. հումորը, նրբագույն պիանիզմն առանցքային տեղ ունեն այս ստեղծագործության մեջ: Կան գեղարվեստական թեմաներ. կարևորն ու էականն այն է, որ կատարողը կարողանա փոխանցել համն ու հոտը: Անձնական վերաբերմունքից շատ բան է կախված: Շտրիխը, լրգան չպետք է դառնան ձևական, մեծ նշանակություն ունի, թե ինչպես ես կատարում, երգել տալիս շտրիխը:

«**Պրոտի պոլկա**» ստեղծագործության թեման վերցված է<sup>9</sup>: Պիեսը կարող է տեխնիկապես լուրջ դժվարություններ կայացնել: Փակտուրան դաշնամուրային չէ, նվագակցությունը պարզ է, սակայն աջ ձեռքը շատ ակտիվ է, ֆիլիդրան արագ ձեռք է ենթադրում, հատկապես տրիոյում: Նաև պետք է կարողանալ չկորցնել ստեղծագործության շունչը: Գավոտի պես այստեղ ևս առկա է համն ու հոտը փոխանցելու խնդիրը: Պիեսը կարելի է կատարել տարբեր կերպ՝ ըստ նյութանանների (նրբերանգների), կատարման մեջ պետք է օդ լինի: Ռիթմի, զսպանակային նվագակցության շնորհիվ ստացվում է այդ արդյունքը:

«**Քնար արևելյան**» կապրիսը ծավալուն ստեղծագործություն է, որտեղ առկա է Լիստի թափը: Զարմանալիորեն կոմպոզիտորը թեման կառուցում է բարոկկոյի սկզբունքով, սակայն զարգացնում է ուսմանտիկ՝ Լիստի թափով: Հիմնականում Լիստի տեխնիկայից նա վերցնում է օկտավային հնարը: Հետաքրքիր է հատկապես միջին՝ *Maestoso* հատվածը: Այն բավական պոլիֆոնիկ է, կան հարմոնիկ կոտակումներ, հիմնականում առանց պեդալի կատարման համար է: Որոշ նմանություն ունի Բրամսի ուշ շրջանի դաշնամուրային ստեղծագործությունների (ինտերմեցցո, ֆանտազիա և այլն) հետ: Դաշնա-

---

<sup>9</sup> Այս կարծիքը համընկնում է մեր տեսակետի հետ՝ կապված Ռախմանինովի իտալական պոլկայի և Չուխաճյանի Պրոտի պոլկայի միջև առկա նմանության և համեմատության հետ: Կարծում ենք նաև, որ պաստահական չեն Ռախմանինովի պոլկայի իտալական բնորոշումը և այն փաստը, որ Չուխաճյանը երաժշտական կրթություն է ստացել Իտալիայում: Հավանաբար նրանք օգտվել են այդ ժամանակաշրջանում շրջանառվող երաժշտական կենցաղային-ժանրային թեմաներից:

կահարը պետք է կարողանա վարպետորեն աշխատել պոլիֆոնիայով, առանց պեղալի: Հատկանշական նրբագեղ միջին մասի շնորհիվ կապրիսը դառնում է ոչ սովորական (ոչ այն, ինչին սովոր ենք Պազանինիի կապրիաներից), այն ստանում է զարգացած ծավալուն ձև: Հետաքրքիրն այստեղ տարբեր հնարներն են՝ երաժշտական հատիկի զարգացման գաղափարները: Օգտագործում է մոզաիկ դասավորումներ, տեխնոլոգիական համադրումներով է զարգացնում ֆակտուրան: Ֆինալը (ավարտը) փայլուն է, ժամանակակից տրանսկրիպցիաների ոգով: Ավարտուն ձևը հուշում է, որ այն պատկանում է ուշ չրջանի ստեղծագործությունների թվին:

Իսկ ահա **Թուրքական մոտիվներով № 1 Ֆանտազիան** կատարված ստեղծագործություններից միակն է, որն ունի հստակ ուրվագծվող օրիենտալ (արևելյան) մոտիվներ, հարմոնիան այստեղ եվրոպականի և արևելյանի խառնուրդն է: Ստեղծագործությունը հուշում է, որ կոմպոզիտորը տիրապետում է իմպրովիզացիայի ձևին, որն արդեն 18-րդ դարի վերջին գրեթե անհետացել էր: Իմպրովիզացիան այստեղ դառնում է ստեղծագործության բնորոշ առանցքը, և կատարողից է կախված ինչպես հնչեցնել դաշնամուրը, փոխանցել ժամանակաչրջանը, ստեղծագործության շունչը: Առաջին հատվածը կատարողին լուրջ մտածելու առիթ է տալիս, մասնավորապես կոնկրետ այս թեմատիկ նյութի մեջ կատարողից պահանջում է վերաբերմունք ձևավորել դեպի *rubato*-ն: Ֆանտազիայում առկա **Թուրքական մոտիվները** շտրիխներ են պահանջում, որոնց մեկնաբանությունից էլ ծագում են և՛ ստեղծագործության գեղեցկությունը, և՛ բովանդակությունը: Դանդաղ մասերում կոմպոզիտորը կրկին շատ զուսպ է օգտագործում պեղալը. «ձեռքի» պեղալի կողմնակից է, և դրա շնորհիվ անսովոր ֆակտուրան դառնում է թափանցիկ: Ընդհանուր առմամբ ստեղծագործությունը նաև հումոր է պարունակում, զարգացման մեջ կան հումորով ֆրազներ, սակայն դա բարի և հանգիստ հումոր է: Պիեսն ընդհանուր առմամբ պայծառ ստեղծագործություն է: Իմպրովիզացիոն ոճը ժամանակ առ ժամանակ համադրվում է ընդհանուր ֆակտուրայում, իսկ կողայում այս իմպրովիզացիոն հատիկը դառնում է վիրտուոզ, հնչում համերգային ոճով:

«**Քուզի ջրվեժը**» էքսպրոմտը վիրտուոզ ստեղծագործություն է՝ բուն դաշնամուրային մտածողությամբ, սակայն պիեսի գաղափարա-

կան կողմը դրանից չի տուժում: Կատարողական առումով այն պահանջում է թեթև, նվագող մատներ, արագ մասերում հատկապես շատ հավասար: Միջին մասը շքեղ է, առաջին հայացքից ինտոնացիոն և ռիթմիկ առումով թվում է վալսային, սակայն այն ավելի շուտ մագուրկա է, որտեղ նույնպես առկա է *rubato*-ն: Շարժումը զարգանալով հանգեցնում է վերջաբանին, կարողանում է սեղմ ժամանակի ընթացքում հասնել գագաթնակետին: Խորհուրդ է տրվում պիեսը կատարել որպես բիսային համար: Այն Չուխաճյանին ներկայացնում է որպես վիրտուոզ:

«Անուրջներ» մեծ ֆանտաստիկ վալսի անվանումն արդեն հղում է անում Շոպենին (*Grand Valse*): Նախաբանը ծավալուն է և հետաքրքիր: Վալսը շատ նրբաճաշակ է, մի ստեղծագործություն, որտեղ հարմոնիաները շատ փափուկ են և տրամաբանական: Կախված կատարողի տրամադրությունից՝ այն կարող է տարբեր կերպ կատարվել:

Ներկայացնելով հանրահայտ դաշնակահար Ա.Բաբախանյանի տեսակետները Տ.Չուխաճյանի դաշնամուրային ստեղծագործությունների մասին՝ մենք ևս ցանկանում ենք առաջարկել կատարողական և մեթոդական որոշ նկատառումներ, որոնք միաժամանակ կարող են ընկալվել նաև որպես խորհուրդներ, թեև նպատակ չունենք պարտադրելու որևէ տեսակետ, քանի որ կատարողների անհատական տեսակետները և կատարումները կարող են և, բնականաբար, պետք է տարբեր լինեն:

«Քնար արևելյան» կապրիսի առաջին հատվածում կարևոր է ստեղծել արևելյան մթնոլորտ, կերպար, հնչեցնել մինչև վերջ պահված նոտաները, այնուհետև ոլորապտույտ մոտիվները նմանեցնել արևելյան նվագարանի հնչողության, ստեղծել տեմբրային էֆեկտ: Բասում ևս «կոտրված» ակորդները պետք է մոտեցնել գործիքի՝ սովյալ դեպքում քնարի հնչողությանը: Ընդհանուր հնչողությունը պետք է լինի մեղմ և փափուկ: *Allegro vivo*-ն պետք է կատարել աշխույժ, բայց գողտրիկ թեթևությամբ, այնպես, որ տասնվեցերորդականներով մոտիվները հնչեն փոքր-ինչ առանձնացված՝ բասում պահպանելով հստակ ռիթմը: *Moderato*-ում մեծ նշանակություն են ձեռք բերում շտրիխը, արտիկուլյացիան, որպեսզի կատարողը կարողանա ստեղծել երաժշտական կերպարը: Բասի նվագակցության

Փոնը շատ կարևոր է, պետք է ստեղծվի միանման, անդադար հնչողութայամբ Փոն: Անհրաժեշտ է տասնվեցերորդները միավորել լիզայով, ութերորդները՝ ստակատոյով: Երբ աջ ձեռքում հայտնվում են օկտավաները, պետք է հետևել, որ չընդհատվի մեղեդային դիժը, և դրանք չհնչեն առանձին: Դրա համար ճկուն պետք է լինի նախ և առաջ առաջին մատը: 76-րդ տակտից սկսած՝ բավական լարված հատված է ձեռքերի համար, երկու ձեռքում օկտավային շարժումները պետք է հնչեն լիարժեք: Կարող է առաջանալ առանձին մատներով պարապելու անհրաժեշտություն. սկզբում՝ առաջին մատով, հետո՝ հինգերորդ, այնուհետև կարելի է համադրել, աջում՝ առաջին, ձախում՝ հինգերորդ և հակառակը: Պետք է կարողանալ ստեղծել հնչողութայան թափը, համերգային փայլը: Մանր պասաժները պահանջում են ձեռքերի ճկուն հերթագայում, որպեսզի պասաժը հնչի շատ ամբողջական, կարծես կատարում են մեկ ձեռքով: Կարելի է պարապել այսպես. առաջին չորս տասնվեցերորդականներից հետո հաջորդ ձեռքի առաջին նոտայի վրա ընկնելը, մինչև որ ստացվի հարթ հնչողություն և ձեռքի արագ տեղափոխություն: 99-րդ տակտից *al tempo*-ում կարևոր է ֆակտուրային բազմաձայնության պահպանումը, որպեսզի ռիթմիկ աշխույժ հատվածում համադրվեն պահված նոտաների հնչողությունները: Կարևոր է բազմազան դինամիկայի պահպանումը: *Maestoso*-ն տեխնիկական առումով բարդություն չի ներկայացնում, բայց այստեղ կարևոր է ստեղծել բարձր տրամադրություն և չկտրտել մեղեդային միտքը: Քանի որ ֆակտուրան ակորդային է, կարևորվում են երաժշտական գծի հորիզոնական կապակցված լսելու կարողությունը, ճիշտ ֆրազավորումը ըստ նախադասությունների և պեղալի ճշգրիտ օգտագործումը: Ռեպրիզային հատվածին հաջորդող 260-րդ տակտի *Allegro*-ն արդեն պահանջում է փայլուն կատարում, ակտիվ մատներ, որոնք ընդունակ են արագ արձագանքելու ֆակտուրային փոփոխություններին՝ օկտավաներից անցնելով պասաժներին և տերցիային շարժման արպեժիոյատիպ կառուցվածքներին: Այդ ամենը միախառնված է այստեղ, անդադար են վերընթաց և վարընթաց շարժումները: Ձախ ձեռքը ևս արագ տեմպում բասերը հնչեցնելու, այնուհետև դեպի ակորդները թոփչք կատարելու դժվարություն ունի: Պետք է մշակել արագ ռեակցիա. օկտավային կտորներից հետո փափուկ և ճկուն ձեռքով անցնել

պասաժներին և այլն: Ձևի առումով պետք է ձգտել պահպանել ստեղծագործությունից ամբողջականությունը, որի համար կարևոր են հատվածների միջև տեմպային ճիշտ համադրությունները: Մեկը մյուսի օրգանական շարունակությունը պետք է հանդիսանա թե՛ տեմպի, թե՛ երաժշտական մտքի տեսակետից: Կարևոր է գիտակցել նախաբանի, միջին՝ հանդիսավոր մասի՝ որպես կուլմինացիայի, և եզրափակիչ փայլուն հատվածների դերը և կապակցվածությունը միմյանց հետ:

«**Բնութագրական պարում**» տեխնիկապես առանձնակի բարդություններ չկան: Պիեսում կարելի է զարգացնել երաժշտականությունը, գեղարվեստական կատարման ինքնուրույնությունը: Առաջին իսկ տակտերից զգացվում են մեղեդու թարմ, արևելյան գունագեղությունը, ներդաշնակ միջավայրը: Պիեսը կարելի է ներառել դարոցի ավարտական դասարանների կամ ուսումնարանների առաջին տարվա ուսումնական ծրագրեր: Առաջնային խնդիրը նախ ծավալային իմաստով ամբողջական ընկալումն է: Այն բավական ծավալուն է՝ սկզբից մինչև վերջ էներգիան պահպանելու համար: Կարևոր է «չօգնել» և կարողանալ դետալներից անցնել ամբողջականի ընկալմանը: Հաջորդը տեմբրային հնչողություն ստեղծելու հարցն է: Քանի որ ֆակտուրան ծանրաբեռնված չէ, կարևոր է երևակայություն մեջ ունենալ արևելյան հնչերանգներն ու փորձել վերարտադրել, օրինակ՝ «մսոտ» բասեր, պահված նոտաների լիարժեք հնչողություն, որպեսզի հնչողությունը լիքը լինի, «մերկ» չհնչի: Կարևոր է մեյլդաների կատարումը ոչ որպես զարդարանք, այլ որպես մեղեդու մաս ընկալելով, երգեցիկ մեղեդային հնչողությամբ, առանց շտապողականություն և առանց կուլ տալու:

«**Քուլի ջրվեժը**» էքսպրոմտը պահանջում է տեխնիկապես անթերի հաղթահարում: Պետք է հնչեն բոլոր նոտաները, բավական ակտիվ տեմպում լավ են բոլոր անցումները: Կարևոր է ձեռքերի ճկուն օգտագործումը՝ թե՛ դաստակի, թե՛ մատների ակտիվությունը: Դժվարություն կարող է առաջացնել նաև հենց սկզբից ճիշտ տեմպով մուտք գործելը, քանի որ միանգամից բուն նյութն անհրաժեշտ տեմպում պետք է շարադրվի: Պետք է մտքում նախօրոք պատրաստել տեմպը: Խնդիրը բարդանում է P շտրիխի պատճառով, որպեսզի հենց առաջին նոտայից երաժշտական նյութը լսելի լինի և ակտիվ հնչի: Բասը պետք է օգնի ռիթմիկ մնալ, կարգավորի տեմպային վայրիվե-

րումները, որպեսզի շարժումը չսլանա առաջ «առանց սանձերի», միևնույն ժամանակ չլինի դանդաղկոտ կամ արգելակված: Ցանկալի է, որ տոնայնական փոփոխությունները բերեն նաև հնչողական փոփոխությունների, պետք է լսել և զգալ փոփոխությունը՝ սահուն անցնելով մեկից մյուսին: Քանի որ դինամիկ նշանները, հատկապես *crescendo*-ն և *diminuendo*-ն, անընդհատ շարժման ժամանակ առկա են, կարևոր է նաև չարագացնել և չդանդաղել, այսինքն՝ դինամիկան տեմպի վրա ազդեցություն չպետք է ունենա: 69-րդ տակտից, երբ սկսվում է շարադրվել միջին վալսային էպիզոդը, կարևոր է տրամադրություն փոփոխությունը՝ ստեղծել տոնական, անբռնագրոս, թեթև հնչողություն: Ռեպրիզային հատվածից հետո վերջաբանում ակորդային թռիչքները պետք է լինեն մաքուր, կանոնավոր, սակայն հզոր հնչողությամբ, պոնկտիրները հնչեցնելով ուրիշմիկ: Հետզհետե, 185-րդ տակտից սկսած, գնալ դեպի արագացում և տոնական հնչողությամբ ավարտել պիեսը՝ փոխանցելով փայլուն-համերգային տրամադրությունը:

«Անուրջներ» մեծ ֆանտաստիկ վալսը, կախված ուսանողի առաջադիմությունից, կարելի է ներառել ուսումնարանի տարբեր կուրսերի նվագացանկ: Կարևոր է վալսում ոչ միայն արտաքուստ համերգային տպավորություն, այլ նաև հոգեբանական կերպար ստեղծել, որոշ գաղափարներ դնել, որպեսզի պիեսը չվերածվի զուտ պարային երաժշտության: Նախաբանում կարևոր է ազատ, պատմողական խոսքի նման արտահայտիչ հնչողություն ստեղծել՝ ուղեկցվող թեթև հնչողության պասսաժներով:

«Տարանտելում» դաշնակահարը կարող է կանգնել որոշ տեխնիկական խնդիրների առջև: Կարող է առաջանալ ձախ ձեռքի գիծը ստանալու դժվարություն, որպեսզի հնչեն հավասար ալիքները, որոնց վրա պետք է մեղեդին ծավալվի: Օկտավային ակորդային ֆակտուրան պետք է ստեղծի հագեցած հնչողություն, բայց և չկտրտի մեղեդային գիծը: *Con eleganza* հատվածում բասում մեծ տարածություն թռիչքները պահանջում են ձեռքի կոորդինացված տեղափոխումներ և մաքրություն: Նույնը վերաբերում է նաև վերջին՝ *Coda* հատվածին:

«Գավոտ» և «Գավոտին» պիեսներում կարևորը համապատասխան տրամադրության ստեղծումն է: Շատ բան է կախված կատարո-



ղի անհատական մոտեցումից և զգացողությունից: Հատվածների միջև կարելի է ստեղծել հնչողական և կերպարային փոփոխություններ:

Տ.Չուխաճյանի դաշնամուրային պիեսների նվագախմբային ֆակտուրան հաճախ պահանջում է նվագախմբի տեմբրային հնչողություն վերարտադրում: Սա նաև դաշնակահարի համար օգտակար աշխատանք է, կարելի է զարգացնել երևակայությունը, տեմբրային լսողությունը: Նման մեթոդներ կիրառում էին նաև Տ.Չուխաճյանի ժամանակակից եվրոպացի երաժիշտները: Ականատեսների վկայությամբ Անտուան Մարմոնտելի աշակերտները, մասնավորապես Ժ.Բիզեն, հիանալի կատարում էր նվագախմբային փոխադրումներ՝ հմտորեն իմիտացնելով տարբեր գործիքների հնչողությունները (Մենդելսոնի «Հարսանեկան քայլերգ») և մեկնաբանելով դաշնամուրային ստեղծագործությունները նվագախմբային տեսանկյունից (օրինակ՝ «Մահվան քայլերգ» Մենդելսոնի «Երգեր առանց խոսքի» ժողովածուի)<sup>10</sup>:

Анна АДАМЯН

## О ВОПРОСАХ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ФОРТЕПИАННЫХ ПЬЕС ТИГРАНА ЧУХАДЖЯНА

В статье рассматривается ряд исполнительских вопросов и проблем, которые могут возникнуть при интерпретации и исполнении фортепианных произведений великого армянского композитора Тиграна Чухаджяна. Одновременно приводятся факты о выступлениях и существующих записях, в частности, о записях 10-и фортепианных пьес в исполнении знаменитого пианиста Армена Бабаханяна. Известный пианист делится со своими мыслями о фортепианном искусстве Тиграна Чухаджяна и по поводу их исполнительских проблем, а также предложены некоторые методические советы для музыкантов и исполнителей.

---

<sup>10</sup> **Корыхалова Н.** Антуан Мармонтель и французская фортепианная педагогика, лекция, Ленинград, 1989, с. 27.

## ՏԻՐԱՆ ՉՈՒԽԱՃՅԱՆԻ ՖՈՒՂԱՆԵՐԸ

Տ.Չուխաճյանը Հայ դաշնամուրային երաժշտության մեջ առաջին անգամ իր ուժերն է փորձել նաև պոլիֆոնիայի ասպարեզում: «Արդէն վաղուց ընդունուած փաստ է, որ Չուխաճեանից է սկսուած Հայկական մեղեդիակերտ բազմաձայնութիւնը, եւ մինչեւ մեր օրերն անցնում զարգացման բովանդակալից ուղի»<sup>1</sup>:

Մ.Մուրադյանի կարծիքով. «Չուխաճյանի գործիքային ստեղծագործության մեջ մենք Հանդիպում ենք նաև երկձայն, եռաձայն և քառաձայն ֆուգաների, որոնք վկայում են Հեղինակի կողմից բազմաձայն երաժշտական տեխնիկայի յուրացման և կոմպոզիտորական վարպետության աճի մասին: Ըստ երևույթին, դրանք գրվել են ուսումնառության տարիներին Միլանում և հետագայում այլևս չեն գրավել կոմպոզիտորին: Այդ երևում է նրանից, որ նրա հասուն տարիների ստեղծագործությունների մեջ մենք չենք հանդիպում ֆուգայի՝ որպես երաժշտական ձևի օգտագործմանը»<sup>2</sup>:

Սակայն պետք է առարկենք Մ.Մուրադյանին, քանի որ Տ.Չուխաճյանի ֆուգաների մեջ չհանդիպեցինք երկձայն ֆուգայի: Ֆուգաներից երեքը (e-moll, C-dur, C-dur) եռաձայն են, իսկ վերջին՝ չորրորդ ֆուգան (c-moll)՝ քառաձայն:

Ըստ մեր դիտարկման՝ Տ.Չուխաճյանի ֆուգաներն ավելի էքսպերիմենտալ բնույթ են կրում. կոմպոզիտորը, կարծես, ստեղծել է բազմաձայն պիեսներ, որտեղ վարպետորեն օգտագործել է տարբեր պոլիֆոնիկ հնարներ: Դրանք զերծ չեն դարաշրջանին բնորոշ ումանտիկ ազդեցությունից:

Շ.Ափոյանը Չուխաճյանի ֆուգաների մասին գրում է. «Կոմպոզիտորի՝ եռաձայն C-dur և քառաձայն c-moll ֆուգաները պոլիֆոնիկ երաժշտության առաջին նմուշներն են Հայկական դաշնամուրային

<sup>1</sup> Թաճմիզեան Ն., Տիգրան Չուխաճեան, կեանքը եւ ստեղծագործութիւնը, Փաստտեան, 1999, էջ 143:

<sup>2</sup> Մուրադյան Մ., Ուրվագիծ արևմտահայ երաժշտության պատմության, Երևան, 1989, էջ 138:

երաժշտության մեջ: Հավանաբար, միայն այդ է նրանց նշանակու-  
թյունը, քանի որ բազմաձայնության հնարները սահմանափակ են օգ-  
տագործված, թեմաները բնույթով ստատիկ են և չեն նպաստում  
երաժշտության հետագա զարգացմանը»<sup>3</sup>:

Ըստ Հ.Ավագյանի՝ այս չորս ֆուզաներից երկուսը սպագրված  
են, իսկ երկուսը մնացել են ձեռագիր: Հավանաբար սա է պատճառը,  
որ թե՛ Շ.Ափոյանը, թե՛ Ն.Թաճմիզյանը նշում են միայն երկու ֆու-  
զաների մասին: Հ.Ավագյանի մոտ շատ հետաքրքրական տեղեկու-  
թյուն կա այն մասին, որ Չուխաճյանի չորս ֆուզաներն ունեն լարա-  
յին տրիոյի և կվարտետի տարբերակներ, որոնք հեղինակի օրոք չեն  
սպագրվել<sup>4</sup>:

Ե.Չարենցի անվան գրականության և արվեստի պետական  
թանգարանում պահվող Տ.Չուխաճյանի դիվանում գտնվում են կոմ-  
պոզիտորի ֆուզաների փոխադրումները դաշնամուրի, ջութակի, ալ-  
տի և թավջութակի համար<sup>5</sup>:

Ուսումնասիրելով Տ.Չուխաճյանի ֆուզաները՝ կարող ենք հա-  
վաստել, որ դրանք որպես Հայկական դաշնամուրային երաժշտության  
անդրանիկ պոլիֆոնիկ նմուշներ անհրաժեշտ է ներառել երաժշտա-  
կան դպրոցի բարձր դասարանների աշակերտների ուսումնական ծրա-  
գրերում, ինչու չէ՝ նաև կոնսերվատորիայում պոլիֆոնիայի դասըն-  
թացի ծրագրում, այդպիսով օգտագործելով այս նյութը պոլիֆոնիկ  
ձևերի կատարման և ուսումնասիրության յուրացման մեջ՝ նպաստե-  
լով ստեղծագործութունների ճանաչման և ինչու չէ՝ նաև ուսումնա-  
կան բեմահարթակներից հնչելու գաղափարի իրականացմանը:

**Փուզա N 1, եռաձայն (e-moll) - (à son ami Hovsep Efendi**

<sup>3</sup> Ափոյան Շ., Հայկական դաշնամուրային արվեստի պատմություն 1850-1920,  
Երևան, 2006, էջ 25:

<sup>4</sup> Տե՛ս Չուհաճեան Տ., Ստեղծագործութիւններ դաշնակի համար, Գահիրէ, 2005, էջ  
XIX:

<sup>5</sup> Տե՛ս Փուզա N 1, 2 դաշնամուրի, ջութակի, ալտի և թավջութակի համար, գործի-  
քային պարտիաներ, ձեռագիր 8 թերթ, 4 փաթեթ, ԳԱԹ, Տ.Չուխաճյանի դիվան  
N 91: Փուզա N 3 դաշնամուրի, ջութակի, ալտի և թավջութակի համար, գործի-  
քային պարտիաներ, ձեռագիր 8 թերթ, 4 փաթեթ, ԳԱԹ, Տ.Չուխաճյանի դիվան  
N 92: Փուզա N 4 երկու ջութակի, ալտի և թավջութակի համար, գործիքային  
պարտիաներ, ձեռագիր 5 թերթ, 4 փաթեթ, ԳԱԹ, Տ.Չուխաճյանի դիվան N 93:

*Youssofian*)<sup>6</sup>: Թեման բավական սեղմ է, բաղկացած է անհատական թեմատիկ կորիզից և շարժման ընդհանուր ձևից: Թեմային հետևում է կողետտան, որին սահուն միանում է փոքրիկ հակաշարադրանքը: Երկրորդ անգամ միջին ձայնում հանդես է գալիս թեմայի ռեալ պատասխանը, որը, սկսվելով միջին ձայնում, անցում է կատարում դեպի բաս և հնչում է *h-moll*-ում:



Փոքրիկ ինտերմեդիայից հետո վերին ձայնում նորից շարադրվում է թեման *fis-moll*-ում և ենթարկվում է ձևափոխության. թեմայի առաջին՝ տոնիկական հնչյունը փոխարինված է տեղիային տոնով: Տևական ինտերմեդիային զուգահեռ, որտեղ ինտոնացիոն առումով լսելի են թեմատիկ կորիզի անցկացումները, բասում հնչում է թեման, այս անգամ՝ *cis-moll*-ում:



Այնուհետև բասում թեմայի ինտոնացիոն հատիկի հիման վրա կառուցված հուշումը *a-moll*-ում նախապատրաստում է թեմայի նոր անցկացում՝ վերին ձայնում հիմնական *e-moll* տոնայնությամբ մեջ և հանդես է գալիս իմիտացիաներով, որտեղ թեմատիկ անհատական կորիզը կատարում է հակաշարադրանքի դեր, և բասում նույնիսկ

<sup>6</sup> Նվիրված է իր ընկեր Հովսեփ Էֆենդի Յուսուֆյանին:

Հնչում է *G-dur*, որն էլ իր հերթին կանխորոշում է մշակման մասը: Այս ինտոնացիոն Հակաշարադրանքը գտնվում է Հորիզոնական շարժման կոնտրապոնկտում:

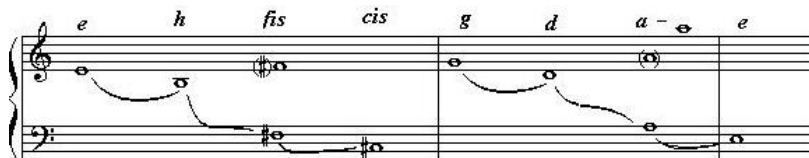
Հաջորդող բավական երկարատև ինտերմեդիան երաժշտութունը բերում է դեպի մշակման մաս:

Մշակման մեջ կոմպոզիտորը սկսում է թեմայի անցկացումից կրկին վերին ձայնում՝ *g-moll*-ում, որը զուգահեռ մաժորի Համանուն միևորն է: Մշակման մասում նաև տեսանելի է, որ Հակաշարադրանքն այս Փուլայում պահպանված չէ, թեև առկա է Հակաշարադրանքը հիշեցնող երաժշտական նյութ: Երկրորդ անգամ բասում՝ *d-moll*-ում, Հնչում է թեման, որին Հաջորդող մյուս անցկացումը դարձյալ վերին ձայնում է շարադրվում՝ *a-moll*-ում, և նորից այստեղ ևս թեմայի տոնիկական Հնչյունը փոխարինված է տեքստային տոնով:

Հետագա ամբողջ շարժումը երկար ինտերմեդիա է, որը բերում է կուլմինացիոն կետին, և վերևում Հնչում է թեման սուբբոմինանտային տոնայնություն մեջ՝ կրկին *a-moll*-ում, և դրան Հաջորդում են փոքրիկ տոնայնական ռեպրիզը և կողան:



Չայները ֆուգայում շարժվում են հորիզոնական շարժման կոնտրապունկտով: Ակներև է նաև թեմաների շարադրման արխիտեկտոնիկ սկզբունքը. էքսպոզիցիոն հատվածում թեմաները շարադրվում էին հետևյալ հաջորդականությամբ՝ e-h-fis-cis, իսկ մշակման մասում տերցիա տոն վերևից նույն տրամաբանությամբ՝ g-d-a-e: Ստացվում է հետևյալ պատկերը.



Եթե էքսպոզիցիայի հիմնական տոնայնությունը և մշակման մասի տոնայնությունը միավորենք մեկ լադային համակարգում, կստացվի հիպերօկտավային լադ (Էդ. Փաշինյանի գերլադային համակարգ)<sup>7</sup>, և կստանանք լոկրիական պենտախորդ:

Ֆուգայի տեղային էպիզոդներում զգալի է համահնչյունների ֆունկցիոնալ փոխկապակցվածությունը, սակայն թեմաների տեղակայման արխիտեկտոնիկայի և լադային հնչյունաշարերի փոխկապակցման առումով հստակ ուրվագծվում են լադային մոդալության նախանշաններ, որոնք ամենից վառ արտահայտված են թեմաների հովհարածև տեղակայման, նաև լադային հնչյունաշարերի փոխկապակցման մեջ: Այստեղ հստակ երևում է ինչպես լոկրիական պենտախորդի առկայությունը, այնպես էլ ընդհանուր լադային կառուցվածքների առանձին աստիճանների փոփոխականությունը:

**Ֆուգա N 4, քառաձայն (c-moll):** Այս ֆուգայի վերաբերյալ Ն.Թահմիզյանը գրում է. «Չուխաճեանի հրատարակուած դաշնամու-

<sup>7</sup> Տե՛ս Փաշինյան Է., Պոլիֆոնիայի դասագիրք, Երևան, 1998, էջ 161-187:

րային յօրինումներից անպայման յիշատակելի է «Deux fugues» վերնագրված գործը եւ: Արդէն նշել ենք, որ ձեռքի տակ ունենք Երկրորդ /2de/ fugue կոչուածը: Գրուած է չորս ձայնամասերի համար: Հիմքում գտնուում է հայ քաղաքային երաժշտութեան ելեւէջումներով յատկանշուող մի կարճ մեղեդի: Ծանօթութիւնը ցույց է տալիս, որ այն յօրինուած է նոր շրջանի համար բնորոշ ազատ ոճով եւ աչքի է ընկնում ձայնամասերի բնական մուտքով եւ իմաստավոր փոխյարաբերութիւններով»<sup>8</sup>:

Թեման մոդուլացնող է՝ c-moll - g-moll և արտահայտիչ. նրանում զգացվում է օրիենտալ Արևելքի շունչը՝ շնորհիվ մեծացրած սեկունդա ինտերվալի: Պարադոքսալ է, որ օգտագործելով մեղեդային միևնույնը՝ այն համադրվում է օրիենտալ հնարի հետ:

Թեման շարադրվում է վերին ձայնում, իսկ միջին ձայնում թեմայի ռեալ պատասխանն է:

Andante con moto ♩ = 80

Դրան հաջորդող թեման կրկին վերին ձայնում է՝ d-moll-ում, և կրկին Տ.Չուխաճյանը, հավատարիմ թեմաների հովհարածև տեղակայման սկզբունքին, դրանք գետեղում է կվինտային հեռավորությամբ:

Լադային պատկերը ներկայացնում ենք ստորև.

<sup>8</sup> Տե՛ս Թահմիզեան Ն., Տիգրան Չուխաճեան, կեանքը եւ ստեղծագործութիւնը, էջ 143:



*Կրկին բացակայում է մշակման մասը, որի փոխարեն սոնատային սկզբունքով մշակվում են թեմայի և հակաշարադրանքի մոտիվները: Նույնիսկ քառաձայն ֆուգայում միջին ձայնը հանդես է գալիս որպես ազատ ձայն: Շեղումների միջոցով հնչում են տարբեր տոնայնություններ:*

*Ռեպրիզում առաջանում է թեմայի սկզբնական, լավ ճանաչելի մոտիվի վրա հիմնված սարետառ:*



Анна АДАМЯН

## ՓՈՒԳԻ ԿՐԻՍՏՈՒՆ ԿՈՒՅԱԴՅԱՆ

В статье рассматриваются фортепианные фуги великого армянского композитора Тиграна Чухаджяна, которые являются первыми полифоническими образцами армянской фортепианной музыки. Представляются различные мнения об историческом значении фуг, а также предполагается, что произведения были созданы в учебных целях. Затем автор представляет подробный анализ фуг N 1 e-moll и N 4 c-moll. Выявляются их стилистические и формообразующие особенности и связь с армянским ладовым мышлением.



**ԻՐԱՆԻ ԻՍԼԱՄԱԿԱՆ ՀԵՂԱՓՈԽՈՒԹՅԱՆ ԳԵՂԱՐՎԵՍԱԿԱՆ  
ԱՐՏԱՑՈՒՄԸ ՔԱՂԱՔԱԿԱՆ ԱՖԻՇՆԵՐՈՒՄ**

Իրանի նորագույն պատմության մեջ 1979 թվականի իսլամական հեղափոխությունն անկյունաքարաձային նշանակություն ունեցավ իրանական հասարակության ժամանակակից սերնդի ազգային հոգեկերտվածքի ձևավորման գործում, որով խորքային փոփոխության ենթարկվեցին իրանական հասարակության և արվեստագետների հայացքներն ու աշխարհընկալումը: Իդեալների և վեհ գաղափարների փնտրտուքը դարձավ իրանական արվեստի գերակա մոտիվը: Արվեստագետներն իրենց ստեղծագործություններում փորձեցին արտահայտել մի շարք նոր հասկացություններ՝ հեղափոխություն, պատերազմ, նահատակություն, անձնագործություն, Աշուրա, Իմամ Մեհդիի վերադարձ, միասնականություն և այլն:

Մեր ատենախոսության մեջ մենք ներկայացրել ենք թվով 80 իրանական քաղաքական աֆիշներ, որոնք ստեղծվել են Իրանի՝ 1979 թվականի հեղափոխության ազդեցությամբ: Այս աֆիշները, ըստ շոշափվող թեմայի և բովանդակության, նաև պատմական ժամանակագրության, կարելի է բաժանել հետևյալ խմբերի.

1. Իսլամի պատմությանը, հատկապես իսլամի առաջին դարում տեղի ունեցած Իմամ Հոսեյնի ընդվզման՝ Աշուրայի իրադարձությանը, նաև չիա Իմամ Մեհդիի վերադարձի հավատալիքին վերաբերող աֆիշներ:

2. 20-րդ դարի սկզբում Իրանի Սահմանադրական հեղափոխությանը և այդ ժամանակահատվածի քաղաքական գործընթացներին վերաբերող աֆիշներ:

3. Իրանի իսլամական հեղափոխությանը (1979 թ.) վերաբերող աֆիշներ:

4. Իրան-Իրաք ութնամյա պատերազմի թեմայով աֆիշներ:

Առանձին թեմատիկ խումբ են կազմում նաև իսլամական աշխարհի ամենամեծ՝ Մեքքայի ուխտագնացությանը վերաբերող աֆիշները:

Հեղափոխական-քաղաքական աֆիշներում հաճախակի էին հանդիպում մի շարք խորհրդանիշեր, նշաններ ու նկարներ՝ աղավնի, ծիածան, կտրտված շղթաներ, բուռնցք դարձած ձեռքեր, արյան կաթիլ, փշալար, հոծ բազմություն, տեգեր և այլն, որոնք գուգակցվում էին ավանդական ու իսլամական մոտիվներով: Այս մոտիվները կիրառվում էին աֆիշներին մշակութային, ազգային ու կրոնական ինքնություն հաղորդելու նպատակով, որը երբեմն կատարվում էր վարպետորեն և երբեմն էլ շատ կոպիտ ձևերով:

Հիշատակված խորհրդանիշերը լայն գործածություն ունեին նաև տարբեր ազգերի արվեստագետների գործերում: Կային, իհարկե, որոշակի խորհրդանշաններ ու պատկերներ, որոնք այնքան էլ բնորոշ չէին մեր մշակույթին: Դրանք արդյունք էին քաղաքական տարբեր հոսանքների գործունեության և քարոզչության: Այս շարքից կարող ենք հիշատակել կարմիր աստղը, իրար շողկապված ձեռքերը և V նշանը, որը անգլերեն «victory» բառի սկզբնատառն էր (թարգմանաբար նշանակում է հաղթանակ):

Իրանի քաղաքական և հեղափոխական աֆիշներում պատկերվում էին նաև գերտերությունների կամ կուսակցությունների պայմանական խորհրդանշանները, զինանշանները և դրոշակները, որոնք հաճախ ներկայացվում էին հումորային տեսքով: Օրինակ՝ ԱՄՆ-ի այրված դրոշը կամ սուրը ձեռքին արծիվը, նախկին Խորհրդային Միության մուրճ ու մանգաղը, սիոնիզմի վեցթև աստղը, ԱՄՆ-ի Սպիտակ տունը, Կրեմլի պալատը, արջը՝ իբրև Խորհրդային Միության մարմնացում, մեծ տերություններին մարմնավորող աղվեսը կամ միջանիգլխանի հրեշը:

Միայն իրանցի գծագրող արվեստագետներին բնորոշ խորհրդանշան էր կակաչը՝ նահատակություն և թափված արյուն խորհրդանշող ծաղիկը, որը նախկինում երբեք չէր կիրառվել այլազգի արվեստագետների աշխատանքներում: Կակաչի խորհրդանշական կիրառման արմատները պետք է փնտրել Իրանի մշակույթի պատմության և իրանական գրականության, հատկապես պոեզիայի մեջ:

Իրանում ձևավորված աֆիշների չափսերը սովորաբար 70x50 սմ են, որոնք պատրաստվում էին տարբեր տեխնիկայով լուսանկարչություն, կոլաժ, նկարչություն, էյրբոաչ, գունավոր մատիտներ, ձեռքի և ավտոմատ տպագրության տեխնիկական միջոցներ,

էսքիզներ և այլն: Իրանի Հեղափոխութեան քաղաքական աֆիշներն ունեն հետևյալ առանձնահատկութիւնները.

1. աֆիշներին բնորոշ առանձնահատկութիւններից մեկը վերը նշված չափսերն էին, և չկային ամերիկյան ու եվրոպական երկրներում մեծ տարածում գտած 70X100 սմ չափերի աֆիշները կամ մեծ որմնանկարները:

2. Մյուս առանձնահատկութիւնը տեքստերին ոչ այնքան մեծ տեղ տալն էր: Ուրիշ Հեղափոխութիւնների և Երկրորդ աշխարհամարտի ժամանակ նախագծված աֆիշներն ավելի մեծ տեղ էին տալիս գրութիւններին ու տեքստերին, մինչդեռ իրանցի գրաֆիկ ստեղծագործողներն ավելի շատ օգտվում էին գծից ու նկարչութիւնից և իրանական գեղագրութիւնից<sup>1</sup>: «Իսլամական Հեղափոխութեան շրջանի նշանավոր գծանկարիչներից և աֆիշի Հեղինակներից կարելի է հիշատակել հետևյալ անունները Ահմադ Աղա Ղոլի Զադեհ, Մոհամմադ Խազայի, Հոսեյն Խոսրոջերգի, Սեյդ Համիդ Շարիֆի Ալ Հաշեմ, Հաբիբոլլահ Սադեղի, Աբուլ Ֆալ Ալի, Մաջիդ Ղադերի, Ալի Վազիրյան, Քուրոշ, Բեհզադ և Իսմայիլ Շիշեգարան»<sup>2</sup>:

Իրանի իսլամական Հեղափոխութեան առաջին ամիսների և տարիների աֆիշային արվեստն ուսումնասիրելիս չպետք է անտեսել այն հանգամանքը, որ այդ փոթորկալից ժամանակահատվածում արվեստագետների մեծ մասը երիտասարդներ էին, ովքեր Հեղափոխութեան արագ տեմպերին համընթաց ստեղծում էին պարզ ու հասկանալի լեզվով գործեր, որպեսզի իրենց ասելիքն արագորեն հասցնեն ժողովրդական զանգվածներին: Այդ պատճառով երկրորդ պլան էր մղվում գործի տեխնիկական և գեղագիտական նշանակութիւնը:

Այս յուրահատկութիւնը բնորոշ է ոչ միայն Իրանի Հեղափոխութեանը, այլ նաև մյուս երկրների Հեղափոխութիւններին: Օրինակ՝ Փրոդենը Ֆրանսիայի Հեղափոխութեան գեղարվեստական ստեղծագործութիւնները վերլուծելիս գրում է. «Հեղափոխութիւնը ժամանակ չունեւր գրադվելու գեղագիտական հարցերով կամ նկարիչներին ու արվեստագետներին միտք ու գաղափար սովորեցնելով: Հե-

<sup>1</sup> Ղոլի Զադեհ Ա., Քաղաքական գրաֆիկա, Թեհրանի Համալսարան, Թեհրան, 2001:

<sup>2</sup> Հաբիբոլլահ Ս., Մեր ժամանակների իսլամական Հեղափոխութեան գրաֆիկայի արվեստագետները, Շահեդ Համալսարան, Թեհրան, 2001:

ղափոխութեան արվեստը հնարավորութեան չափով օգտուել է ձեռքի տակ եղած միջոցներից (հունական, դասական լատինական և նույնիսկ սուրբգրային) և արտահայտել իր խոսքը, բայց քանի որ հիմքում եղել են փոխառված լեզուն, մեթոդներն ու ձևերը, հետևաբար ստացվել է կոպիտ, արհեստական սխալ»<sup>3</sup> :

Հեղափոխութեանն ազդվել էր կրոնից, պարզ ու ազնիվ գաղափարներից, հետևաբար արվեստագետներն էլ հեռու էին պճնասիրութեանից: Նրանք ամենայն պարզութեամբ ու շիտակութեամբ արտահայտում էին այն, ինչ կար իրենց մտքում ու սրտում առանց խճճվելու գեղարվեստական տեսութեան վերացական հարցադրումների մեջ: Հենց այս պարզութեանն էր խորապես ազդում ժողովրդական լայն զանգվածների վրա:

Իրանի գրաֆիկական արվեստի մատուցման ձևերից մեկը շարժուն ցուցահանդեսներն էին, որտեղ ցուցադրվում էին միագույն պարզ էսքիզներ և ծաղրանկարներ: Այս գործերը շղթայաբար փակցվում էին ստվարաթղթե կադրերի վրա, որը հնարավոր էր արագորեն տեղադրել հանրային տարբեր վայրերում՝ համալսարաններում, մզկիթներում, դպրոցներում, նույնիսկ հիվանդանոցներում: Այս ցուցահանդեսների աֆիշների թեման մեծ մասամբ Փեհլեյան մենատիրութեան տարիների բռնութեաններն էին, քաղաքատարկայների ծանր կտտանքները, այդ վարչակարգում տիրող մշակույթին ու բարքերը մեծ ազդեցություն գործելով հանրային կարծիքի վրա<sup>4</sup>:

Այն հարցին, թե իրանական հեղափոխական աֆիշները և գրաֆիկական արվեստն ինչ ազդեցություն են կրել Արևմուտքից կամ հեղափոխական երկրներից, դժվար է պատասխանել: Ակնհայտ է, որ պատմութեան ընթացքում տարբեր ազդութեաններն ու ժողովուրդները կրել են փոխադարձ մշակութային ու քաղաքակրթական ազդեցություններ, և փոխ առել կամ փոխ տվել արվեստի, մշակույթի ու քաղաքակրթութեան նորարարութեաններ, ստեղծագործութեաններ,

<sup>3</sup> Փրոդեն և ուրիշներ, Երեք հետազոտություն արվեստի սոցիոլոգիայի բնագավառում, թարգմանիչ՝ Աքբար Մա'սում Բեյդի Ա., Իրանի Մշակույթի և խալիֆական ուղղորդման նախարարություն, Թեհրան, 1992, էջ 42:

<sup>4</sup> Գուլարզի Մ., Հեղափոխութեան գրաֆիկան, Կրոնական-Հասարակական Հանձնառու արվեստն Իրանում, Գեղարվեստական գործերի թարգմանութեան և հրատարակման Մաթն կենտրոն, Թեհրան, 2001, էջ 94:

արհեստներ ու արվեստի արժեքներ<sup>5</sup> : Նույն բանը տեղի է ունենում նաև ժամանակակից պատմության մեջ: Հեղափոխական և պատերազմող երկրների աֆիշներն ուսումնասիրելով՝ նկատվում են մի շարք ընդհանրություններ.

1. Հեղափոխական երկրների աֆիշների բովանդակությունը թշնամու կործանման, զինվորների և ժողովրդի ոգեշնչման, հայրենիքի պաշտպանության և հայրենասիրության գաղափարներն ու թեմաներն են, դրանց կողքին նաև հեղափոխության ղեկավարների ու քաղաքական ազդեցիկ գործիչների դիմանկարներն ու պատկերները:

2. Հեղափոխության հետևանքով արվեստի լայն մասսայականացումը, արվեստի սոցիալական ուղղվածությունը, դեկորատիվ կամ նույնիսկ ազնվական գործառույթից հեռանալը և սոցիալական գործառույթի շեշտադրումը:

3. Պատերազմական տարիներին աֆիշների ռազմահայրենասիրական բովանդակությունը, հանրության մեջ մեղքի զգացում ստեղծելը և դրանով զինվորագրության ապահովումը:

Իրանի հեղափոխության աֆիշները, մյուս երկրների հետ ունեցած ընդհանրությունների հետ միասին, ունեն նաև մի շարք տարբերություններ.

1. Իրանի հեղափոխության աֆիշները մեծ մասամբ ինչ-որ կերպ կրում են իսլամական պատմության ազդեցությունը, հատկապես 1400 տարի առաջ տեղի ունեցած Աշուրայի ղեպքի՝ Իմամ Հոսեյնի արդարատենչական ընդվզման ազդեցությունը:

2. Իրանի հեղափոխության աֆիշներում առաջնահերթությունը տրվում է հոգևոր արժեքներին և ոչ թե նյութական հարցերին:

3. Բովանդակային ու մոտիվային տարբերությունը վերաբերում է պարտքի կատարման իսլամական ընկալմանը, այսինքն՝ հավատացյալը պետք է կատարի իր պարտականությունը՝ անկախ հաղթելու կամ պարտվելու հեռանկարից, մինչդեռ շատ երկրներում չափանիշը միայն հաղթությունն է:

4. Չորրորդ տարբերակիչ կողմը մասվան ու նահատակության, գեղեցկության ու վեհության գաղափարի արտահայտումն է աֆիշներ-

---

<sup>5</sup> Գրիչմեն Ռ., Իրանը սկզբից մինչև իսլամ, Գիտամշակութային հրատարակչություն, Թեհրան, 2004, էջ 420:

*րի միջոցով: Մահն ու նահատակութիւնն ավարտ ու ոչնչացում չեն համարվում, այլ հաղթանակի գերագույն աստիճան: Այս հասկացութիւններն արտացոլվում են Իրանի քաղաքական աֆիշներում:*

*Իրանական հեղափոխութեան շրջանի արվեստի ստեղծագործութիւններում, այդ թվում՝ նաև աֆիշներում, համադրվել ու ներդաշնակվել են ավանդական ու արդիականը, հեղափոխական մերօրյա հասկացութիւնները և կրոնական ավանդական հասկացութիւններն ու դրույթները: Աֆիշներում միաձուլվել ու մեկտեղվել են իսլամական և իրանական հասկացութիւններն ու ավանդույթները: Իրանական արվեստի հին ավանդույթները և ստեղծագործական դասական ոճերն ու դպրոցները (իրանական նկարչութիւնը, գծագրութիւնը, դասական պոեզիան, քանդակագործութիւնը, փորագրութիւնը և Աշուրայի առիթով կատարվող հասուկ ժողովրդական արարողակարգը) շաղկապվել են մոզեռն ոճերին և ուղղութիւններին կուբիզմին և էքսպրեսիոնիզմին: Հեղափոխական աֆիշներում օգտագործվել են նաև իսլամական ճարտարապետութեան, մանրանկարչութեան, ղուրանական տեքստի կամ պարսից լեզվի գեղագրութեան նմուշներ, կրոնական խորհրդանշաններ ու զարդանախշեր, մզկիթների պատերի սալիկապատման և քանդակագործութեան նախշեր ու մոտիվներ:*

Хамид АЛЕМИ

## **ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОТРАЖЕНИЕ ИРАНСКОЙ ИСЛАМСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ В ПОЛИТИЧЕСКИХ АФИШАХ**

В новейшей истории Ирана Исламская Революция 1979 года имела переломное значение в формировании кругозора художников и современного поколения иранского общества. В статье представлены тематика, используемые символы, мотивы, художественные особенности и характеристики афиш Иранской революции.

**ԿՈՄԻՏԱՍԸ ԵՎ ԽԱՉԱՏՈՒՐ ԱԲՈՎՅԱՆԸ  
ՀՈՎՀԱՆՆԵՍ ՉԱՐԴԱՐՅԱՆԻ ԹԵՄԱՏԻԿ-ՀՈՐԻՆՎԱԾՔԱՅԻՆ  
ԿՏԱՎՆԵՐՈՒՄ**

Հովհաննես Ջարդարյանի ներդրումը խորհրդահայ կերպարավեստի պատմության մեջ հատկապես երևելի է թեմատիկ ժանրում: Սա նշում են բոլոր այն մասնագետները, ովքեր անդրադարձել են խորհրդահայ կերպարավեստի պատմության զարգացմանը, մասնավորապես Ջարդարյանի ստեղծագործությանը: Եվ պատահական չէ, որ խորհրդային տարիներին նրա հենց կոմպոզիցիոն կտավները («Սևանգէսի շինարարների հաղթանակը», 1947<sup>1</sup>, «Նախաշավիղ», 1948<sup>2</sup>, «Գարուն», 1956<sup>3</sup>) առանձնակի գնահատանքի ու մրցանակների արժանացան հանրապետական, միութենական, միջազգային ցուցահանդեսներում: Արդեն 1940-50-ական թվականներին ստեղծված երկերը հաստատեցին նկարչի՝ իբրև թեմատիկ ժանրի վարպետի ձիրքը՝ հռչակելով նրա անունը նաև ազգային շրջանակներից դուրս:

Ջարդարյանին նվիրված հոդվածներից մեկում խոսել ենք հայ մտավորականությանը ներկայացնող նրա դիմանկարների մասին: Սույն հոդվածում կանդրադառնանք հայ մտավորականներին պատ-

---

<sup>1</sup> 1949 թ. այս կտավի համար Ջարդարյանն արժանանում է ՍՍՀՄ Գեղարվեստի ակադեմիայի երկրորդ մրցանակին, ինչպես նաև դրվատանքի՝ խորհրդային մամուլում:

<sup>2</sup> 1949-ին Խ. Աբովյանի մահվան 100-ամյակին նվիրված մրցույթին, որը կազմակերպել էր խորհրդային Հայաստանի կառավարությունը, արձագանքեցին 30-ից ավելի նկարիչներ: Առաջին մրցանակը ոչ մեկին չչնորհվեց, իսկ երկրորդ մրցանակին արժանացավ Ջարդարյանի այս աշխատանքը, որը տպվեց դասագրքերի շապիկների վրա: Մոսկվայում այն հրատարակվեց բացիկի տեսքով և արժանացավ հասարակության բարձր գնահատականին:

<sup>3</sup> 1958 թ. Բրյուսելի Համաշխարհային ցուցահանդեսում այս կտավն արժանացավ արծաթե մեդալի, թողարկվեց «Գարուն» նկարով դրոշմանիշը, որը տարածվեց ողջ աշխարհում: Մոսկվայի Տրետյակովյան պատկերասրահն այն անմիջապես ընդգրկեց իր ցուցանմուշների մեջ, կտավը մինչև այժմ գտնվում է նշված պատկերասրահում:

կերող առավելապես թեմատիկ-հորինվածքային կտավներին: Եթե նախորդ հոդվածում մեր քննարկած կտավների «գլխավոր հերոսները» նկարչի ժամանակակից մտավորականներն էին (Նդիշե Չարենց, Ավետիք Իսահակյան, Ռուբեն Դրամբյան, Բաբկեն Առաքելյան, Վիկտոր Համբարձումյան, Սուրեն Երեմյան, Վիլյամ Սարոյան, Գևորգ Էմին, Եվգենիա Մկրտումյան, Արտաշես Հովհաննիսյան), ապա այս հոդվածում անդրադառնալու ենք անցյալի նշանավոր գործիչներին:

Տարիներ շարունակ Չարդարյանի ստեղծագործական ոգեշնչման աղբյուր են հանդիսացել Հայ նոր գրականության հիմնադիր, գրող և մանկավարժ Խաչատուր Աբովյանի և մեծ երգահան-բանահավաք, Հայ կոմպոզիտորական դպրոցի հիմնադիր Կոմիտասի կերպարները, որոնց արվեստագետը ձոնել է մի շարք աշխատանքներ: Դրանք հիմնականում թեմատիկ-հորինվածքային կտավներ են: Ուշագրավ է, որ ազգային մշակույթի այս երկու մեծերին պատկերելիս Չարդարյանը չէր սահմանափակվում սովորական դիմանկարի ժանրային շրջանակներով, մինչդեռ կոմպոզիցիոն մասշտաբային մտածողությունը նկատելի է նաև արվեստագետի բնապատկերներում ու նատյուրմորտներում:

Կոմիտասի կերպարին Հայ արվեստագետներն անդրադարձել են բազմիցս, ընդ որում ինչպես նոր, այնպես էլ խորհրդային ժամանակաշրջանի գեղանկարչության, գրաֆիկայի և քանդակի բնագավառներում: Անշուշտ, երգահան վարդապետը Հայ մշակույթի ամենանվիրական ֆիգուրներից է: 1946-1951 թվականներին Չարդարյանը ևս ստեղծել է Կոմիտասին նվիրված երեք գործ, որոնք հորինվածքային դիմանկարներ են՝ մանրակրկիտ մշակված կոմպոզիցիոն տարրերով:

Առաջին ստեղծագործական մտահղացումը, կապված Կոմիտասի կերպարի հետ, «Կոմիտասն էջմիածնում» կտավն է (1946, Ե. Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարան), որը մեկ տարի անց ներկայացվեց Կոմիտասին նվիրված ստեղծագործությունների մրցույթին: Նկարչի կնոջ՝ արվեստաբան Մարիամ Չուբարյանի վկայությամբ. «...հանձնաժողովը որոշում է Չարդարյանին պարգևել առաջին մրցանակը, սակայն հանրապետության բարձրատիճան ղեկավարի հրամանով նկարը ոչ միայն չի արժանանում մրցանակի, այլև անմիջապես հանվում է ցուցահանդեսից, քանզի «հեղինակը Կոմիտասին վերագործրել է կղերին»»: Ի նշան բողոքի, Հովսեփ



Օրբելին, որն այդ ժամանակ Հայաստանի գիտությունների ակադեմիայի նախագահն էր, գնում է նկարը երաժշտության թանգարանի համար, որպեսզի գեթ այդ միջոցով մեղմացնի նկարչին հասցված հարվածը»<sup>4</sup>:

Արվեստաբանական գրականության մեջ այս նկարը դիտարկվել է իբրև պատմական ժանրի գործ, քանի որ այն ունի հետահայաց գծեր: Չանտեսելով գեղանկարիչներ Փանոս Թերլեմեզյանի և Նդիշե Թադևոսյանի վաստակը Կոմիտաս վարդապետի կերպավորման գործում՝ այնուամենայնիվ պետք է ընդգծենք Ջարդարյանի ինքնուրույնությունը կոմպոզիցիոն մտածողության իմաստով: Նշված երկու արվեստագետները, ի տարբերություն Ջարդարյանի, Կոմիտասի ժամանակակիցներն էին, մտերիմ էին նրա հետ, ուստի նրանց ստեղծագործություններն արժեքավոր են նաև այդ տեսանկյունից: Կոմիտասի հանճարն ու ճակատագիրը, որ սերտորեն կապված էին մեր ժողովրդի պատմական ճակատագրի հետ, իրենց ողբերգական լիցքով մշտապես հուզել են Հայ արվեստագետներին: Բացառություն չէր և Հ. Ջարդարյանը:

«Կոմիտասն էջմիածնում» կտավում արվեստագետը համադրում է լայն ինտերիերն ու բաց պատշգամբից բացվող ընդարձակ համայնապատկերը: Կոմիտասը պատկերված է կտավի կենտրոնից քիչ ձախ՝ ողջ հասակով, մտախոհ, հանդարտ ու կենտրոնացած: Հագին սպիտակ, երկար վերնաշապիկ է, ուսերին՝ սև սքեմ: Պատկերի ձախ մասում երևում է Կոմիտասի ույալը (հատվածաբար): Առավել հավաստի լինելու համար Ջարդարյանը որոնել ու գտել էր կոմպոզիտորի իրական գործիքը, որն էլ պատկերել է իր ստեղծագործություններում: Փիզուրի և ույալի միջև եղած տարածությունը գծային և գունային լուծման գուգահեռը կարելի է տեսնել Ջարդարյանի՝ «Նկարչի կինը Կոմիտասի ույալի մոտ» (1946) անավարտ դիմանկարում, որի գունային գամման խաղարկում է կապտավուն և թույլ վարդագույն երանգները: «Կոմիտասն էջմիածնում» աշխատանքում պահպանված է գրեթե նույն սխեման, որը, սակայն, համալրվում է բազմաթիվ դետալներով (գունազեղ գորգը, ցածր սրբատաշ քարի

<sup>4</sup> Չուբարյան Մ., Հովհաննես Ջարդարյան. բնության կերտողը // «Ազգ», 1994, 20 օգոստոսի:

վրա բացված գիրքը, դաշնամուրի վրա դրված նոտաթերթերը, մոմը, որ վկայում են Կոմիտասի անդուլ ստեղծագործական աշխատանքի մասին, կլոր աթոռակը և այլն): Առարկայական այս մանրամասներն ասես «կենդանացնում» են պատկերի երևակայական տարածութունը, սրում մեր հետաքրքրությունը հոգևոր բարձր ու վսեմ ներաշխարհ ունեցող այս գարմանալի անհատականությունը նկատմամբ: Հուզական յուրահատուկ լիցք է ամփոփում բնապատկերը, որը ներկայացնում է Արարատյան դաշտավայրին հատուկ հարթ ուղիքով, գետակով ու բարդիներով մի տեսարան: Բիբլիական լեռն իր անխախտ լինելիությամբ կարծես օրհնում է հայոց բնաշխարհը: Կոմիտասի կերպարը զուսպ է, ինքնամոտի, սակայն միաժամանակ հանդիսավոր: Չի շեշտվում որևէ գործողություն, պատկերը զուրկ է ժանրային տարրերից:

1946-1951 թվականների միջև ընկած ժամանակահատվածում Զարդարյանը նորից վերադառնում է Կոմիտասի կերպարին՝ կատարելով բազմաթիվ էսքիզներ, որոնցից ընտրում է մի քանիսը: Նրա որոնումները դարձյալ հորինվածքային դիմանկարի խնդիրների շուրջ էին:

«Կոմիտասն աշխատելիս» ստեղծագործությունը (1948, Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիա) կոմպոզիտորին ներկայացնում է դասական հորինվածքային դիմանկարի շրջանակներում: Զարդարյանին հետաքրքրել է երիտասարդ, առավել եռանդուն ու կենդանի Կոմիտասը: Նա դարձյալ ուշալի մոտ է, դեմքով դեպի դիտողը, ասես մի պահ կտրված ստեղծագործական պրոցեսից: Որպես ֆոն օգտագործվել է Ե. Թադևոսյանի «Ձան գյուլում» պաննոն, ինչն ապացուցում է, որ Զարդարյանը, անկասկած, ուսումնասիրել է երգահանի կերպարի գեղանկարչական նախորդ մեկնաբանությունները: Եթե «Կոմիտասը էջմիածնում» ստեղծագործությունն մեջ կոմպոզիտորը պատկերված է եկեղեցական պարեգոտով (փարաջա), ապա այստեղ նրա հագին տնային խալաթ է: Զգացվում է անմիջականություն, կամերային, մտերմիկ զգացողությունն ուժգնացնելու ձգտումը:

«Կոմիտաս: Գարուն ա, ձուն ա արել» կտավի (1951)<sup>5</sup> հիմնա-

<sup>5</sup> Անահիտ Զարդարյանի խոսքերով այս անվանումն ավելի ճշգրիտ է, քան պարզա-

կան թեման կոմպոզիտորի համանուն ստեղծագործությունն է: Կոստավի ընդհանուր բանաստեղծական տրամադրությունը համադրված է կերպարի մեկնաբանության ողբերգական գծերի հետ: Ձյան, սեղանին երևացող մանուշակների, մյուս մանրամասների միջոցով հեղինակն ամբողջացնում է ստեղծագործ անհատականության մտավոր ինքնախորասուզման տպավորությունը: Միևնույն ժամանակ, ինչպես իրավացիորեն նկատում է արվեստաբան Ի. Յիրլինը, Կոմիտասն այստեղ ներկայանում է իբրև ոչ միայն երաժիշտ, այլ նաև մտածող: Բացի այդ, հետազոտողն ընդգծում է նկարի լավատեսական կողմը. «Կոմիտասը ոչ միայն թախծոտ է, այլև հաստատուն. նա հավատում է հնարավոր երջանկությանը»<sup>6</sup>: Այսպիսով, Կոմիտասին նվիրված իր այս վերջին կտավում Զարդարյանին հաջողվեց հասնել այնպիսի ընդհանրացումների, որոնք եկան ընդլայնելու մեծ կոմպոզիտորի և անհատականության մասին ունեցած մեր պատկերացումները:

Հայ մեծ լուսավորիչ Խաչատուր Աբովյանին ներկայացնող զարդարյանական անդրանիկ երկը հանրահայտ «Նախաշավիղն» էր (1948): Պահպանելով դիմանկարի հատկությունը՝ հեղինակը, այդուհանդերձ, չի սահմանափակվել զուտ պորտրետային խնդիրներով: Կտավը պարփակում է խորհրդանշական իմաստ՝ արծարծելով Հայ ժողովրդի անցյալի և նրա լուսավոր ապագայի միասնության գաղափարը: Ինչպես վերնագրի, այնպես էլ ստեղծագործական մտահղացման համար տվյալ դեպքում հիմք է հանդիսացել Աբովյանի «Նախաշավիղ կրթության» դպրոցական դասագիրքը<sup>7</sup>: Ինչպես հայտնի է, «Նախաշավիղ» աշխատանքով Զարդարյանն իր մասնակցությունը բերեց գրողի մահվան 100-ամյա հոբելյանին նվիրված մրցույթին (որի մասնակիցները կարող էին որոշ չափով հիմնվել Լյուդվիգ Փոն Մայրելի վրձնին պատկանող Աբովյանի միակ հայտնի դիմանկարի վրա): Թեև մրցույթը հայտարարված էր Աբովյանի դիմանկարի համար, բայց Զարդարյանն ընդլայնեց իրեն հետաքրքրող գեղարվեստական խնդիրների շրջանակը՝ ստեղծելով թեմատիկ հորինվածք: Նկարչի դատեր՝ Անահիտ Զարդարյանի խոսքերով արվեստագետը հանդի-

---

պես «Կոմիտաս» անվանումը, որը հանդիպում է գրականության մեջ:

<sup>6</sup> Цырлин И. Оганес Мкртычевич Зардарян. М., 1960, с. 14.

<sup>7</sup> Գրվել է 1837-1840 թթ. և հեղինակի կենդանության օրոք հրատարակված միակ երկն էր:

պել էր Աբովյանի ազգականներին՝ փնտրելու գենետիկ այն ընդհանրուկությունները, որոնք, հարկավ, կլինեին գրողի և նրա շառավիղների միջև<sup>8</sup>։ Կտավի կենտրոնում ողջ հասակով մեկ պատկերված է Աբովյանը։ Նրա կողքին՝ մի փոքր դեպի իրեն հակված, հայ գեղջուկ տղան է՝ խուրջինը ուսին։ Շիկահեր այս պատանու կերպարը գտնվել է երկար որոնումներից հետո և հիանալի արտահայտում է Ջարդարյանի մտահղացումը թե՛ տիպաթի ընտրություն, թե՛ իր լավատեսական մեկնաբանություն շնորհիվ։ Տատասկներով, քարերով լի այն արահետը, որի վրա կանգնած են Ջարդարյանի հերոսները, անհամար դժվարություններով ու խոչընդոտներով լի ուսման ճամփան է, ապագայի ճամփան, որն անպայման կհաղթահարվի մեծ լուսավորչի օրհնությունը։ Այս են հաստատում Աբովյանի և պատանու՝ հեռուն ուղղված, հույսով լի հայացքները։ Ի. Ցիրլինը պնդում է, թե «Աբովյանը ցույց է տալիս Ռուսաստանի կողմը»<sup>9</sup>։ Թեև այս տեսակետը անհիմն չէ, կարծում ենք՝ Ջարդարյանի աշխարհայացքը, գեղարվեստական ընդհանրացումներին հասնելու նրա ձգտումը չէին ենթադրում նման ուղղակի, միանշանակ «ցուցումներ»։ Իսկ պատկերի խորքում խոյանում է Արարատի վեհափառ գագաթը, որը, խորհրդանշելով Հայաստան աշխարհը, նաև պատմականության տարր է ներմուծում այստեղ։ Սա բնավ ժանրային տեսարան չէ, այլ լայն մի ընդհանրացում, որտեղ շեշտված է Աբովյանի կրթական, լուսավորչական դերը, կերպարն ամբողջությամբ ունի խորհրդանշական հնչողություն։ Եվ, իրոք, Աբովյանն այստեղ գինված է «մարդկության ստեղծած առաջավոր կուլտուրայով, տոգորված՝ այդ կուլտուրային իր հետամնաց ժողովրդին հաղորդակից դարձնելու ձգտումով»<sup>10</sup>։ Միևնույն ժամանակ քամուց ծածանվող փողկապը, կոստյումն ու մագափունը, Ջարդարյանին ոչ այնքան հատուկ խուկ կոլորիտը և ներկաչերտի համեմատաբար հարթ մակերեսը հիշեցնում են XIX

<sup>8</sup> Թերևս սրանով է պայմանավորված Աբովյանի թոռան՝ Կոստանդին Աբովյանի դիմանկարը (1948) ստեղծելու ցանկությունը։

<sup>9</sup> Цырлин И. Указ. соч., с. 15.

<sup>10</sup> Մարտիկյան Ե., Հովհաննես Ջարդարյան // «Սովետական գրականություն և արվեստ», 1949, № 2, էջ 124։

դարի 30-ական թվականների ուսմանտիկ դիմանկարները (ինչը իր մենագրություն մեջ նշել է դեռևս Ի. Յիրլինը<sup>11</sup>):

Տարիներ անց՝ 1955-ին, Ջարդարյանը վերադառնում է մեծ լուսավորչի կերպարին՝ վրձնելով «Աբովյանը Արարատի գագաթին» կտավը (Ե. Չարենցի անվան գրականություն և արվեստի պետական թանգարան): Այստեղ արվեստագետի ուշադրությունը սևեռված է Աբովյանի ճակատագրի, նրա անձնական ողբերգություն վրա: Հիշեցնենք, որ գրողի անսպասելի անհետացման փաստը ծնեց մի շարք ենթադրություններ, նրա վախճանի իսկական պատճառն ու հանգամանքները մինչ օրս պարզաբանված չեն: Ըստ գանազան, իրարամերժ վարկածների՝ Աբովյանը կարող էր ինքնասպանություն գործած, սպանված, ցարական կառավարության որոշմամբ գաղտնի կերպով Սիբիր աքսորված լինել և այլն: Ա. Բակունցը Աբովյանի կերպարին անդրադարձել է «Խաչատուր Աբովյանի անհայտ բացակայումը» ուսումնասիրություն մեջ և իր «Խաչատուր Աբովյան» անավարտ վեպում: Ա. Բակունցն ուշագրավ փորձեր էր կատարել ապացուցելու, թե Աբովյանը փախել է արտասահման՝ 1848-ի Փրանսիական մեծ հեղափոխությունը մասնակցելու նպատակով<sup>12</sup>: Ինչևէ, նկարիչն իր ստեղծագործության համար ընտրում է ինքնասպանություն վարկածը: Ժողովրդի մեջ վառ էր հիշողությունն այն մասին, որ 1829 թվականի սեպտեմբերի 27-ին (հին տոմարով հոկտեմբերի 9-ին) Աբովյանը Դորպատի համալսարանի պրոֆեսոր Պարրոտի հետ Արարատ էր բարձրացել, ինչը «արբապղծություն» էր համարվել հայ առաքելական եկեղեցու կողմից, որն այդ պատճառով հալածանքներ էր սկսել գրողի դեմ: Հալածանքներից հուսահատ Աբովյանն իբր կրկին բարձրացել էր Արարատ՝ այլևս չվերադառնալու նպատակով: Թերևս այս վարկածն է թեյադրել «Աբովյանը Արարատի գագաթին» ստեղծագործության մտահղացումը, նաև՝ վերնագրի ընտրությունը: Աբովյանն այստեղ պատկերված է հորինվածքի ուղիղ կենտրոնում: Նկարչի նախընտրած ցածր դիտակետն ու հորիզոնի գիծը ֆիզուրին հաղորդում են ազդեցիկ մոնումենտալ շունչ: Աբովյանի կերպարը դրամատիկ է, վճռական, տագնապած: Անգամ մայրամուտի վարդա-

<sup>11</sup> Цырлин И. Указ. соч., с. 17.

<sup>12</sup> «Հայկական սովետական հանրագիտարան», հատոր 1, Երևան, 1978, էջ 32:

գույնը գալիս է սաստկացնելու ներքին լարվածությունը՝ արտացոլվելով Աբովյանի դեմքին: Աջ այտուսկրից շեղ գծով իջնող ստվերը կտրուկ հակադրություն է ստեղծում դեմքի լուսավորված մասի հետ, որը էլ՝ ավելի է սրում կերպարի դրամատիկությունը: Ջարդարյանը պահպանում է նախորդ գործում առկա ծածանվող վարսերի, փողկապի մոտիվները, սակայն այս անգամ դրանք բոլորովին այլ կերպ են ընկալվում: Աբովյանի ոտքերի մոտ երևացող ձյունածածկ սառցակույտերը, ամայի հորիզոնը ծնում են անելանելիության զգացում: Ի տարբերություն «Նախաշավիղ»-ի՝ Ջարդարյանն այստեղ գրեթե չի կոնկրետանում դետալների վրա: Նրա գեղանկարչական մաներան դառնում է համեմատաբար ազատ, թեթև: Սկսած 1950-ական թվականների կեսից՝ այս փոփոխությունները հետզհետե ավելի ու ավելի նկատելի են դառնում նրա արտահայտչակցվի մեջ:

1970–80-ական թվականներին Ջարդարյանը վերստին անդրադառնում է Աբովյանի կերպարին: Ցավոք, նրա մտահղացումը մնացել է անավարտ, սակայն հարկ ենք համարում հակիրճ ներկայացնել վերջինս՝ պատկերացում կազմելու ստեղծագործական այն ընթացքի մասին, որն անցել է նկարիչը Աբովյանի կերպարը մշակելիս: Ջարդարյանը հզացել էր մի եռապատկեր, որի կենտրոնական մասում նախատեսված էր կրկնել «Նախաշավիղ»-ի հորինվածքային սխեման: Տրիպտիխի ձախ փեղկի վրա ներկայացվելու էր նախաքրիստոնեական, իսկ աջ մասում՝ քրիստոնյա Հայաստանը: Կենտրոնական հատվածը քառակուսի է, կողայինները՝ ավելի նեղ, երկարաձիգ: Եթե կենտրոնական հատվածում նախանշված է Ֆիգուրների դիրքը, ու կան գունային մի քանի շեշտեր (դեղին, նարնջագույն), ապա կողային մասերում Ֆիգուրներն աղոտ են գծագրված: Պարզ է, որ դրանք կունենային խորհրդանշական, ազատ հորինվածքային լուծումներ, ինչը հատուկ էր Ջարդարյանի այդ չրջանի գործերին, ինչպես, օրինակ՝ «Աղբյուր», «Սայրուլթյուն», «Պլեադներ» շարքերի աշխատանքներին:

Ինչպես տեսանք, Ջարդարյանի ստեղծագործությունը անվում էր ազգային ակունքներից, օժտված էր ազգային վառ նկարագրով: Աշխատելիս նա կատարում էր բազմաթիվ տարբերակներ, չէր բավա-

րարվում կերպարի միակ, թեկուզև հաջող մեկնաբանություն<sup>13</sup>: Նկարչի ստեղծագործությունից անհնար է իրավամբ պետք է համարել նրա թեմատիկ կտավները, որոնք հողվածագիրներին մեկի դիտողությունով. «...որոշակի գաղափարներ են հաստատում, նպատակային են ու շարժված... քաղաքացիական հրայրքով»<sup>14</sup>: Խ. Աբովյանին և Կոմիտասին նվիրված աշխատանքներն այս շարքում, անկասկած, առաջնային տեղ են զբաղեցնում:

Лилит АРСЕНЯН

## КОМИТАС И ХАЧАТУР АБОВЯН В ТЕМАТИЧЕСКИ-КОМПОЗИЦИОННЫХ КАРТИНАХ ОГАНЕСА ЗАРДАРЯНА

Оганес Зардарян внес большой вклад в развитие армянского советского изобразительного искусства, особенно тематической картины. Талант художника, как автора композиционно-тематических работ, проявился уже в его произведениях 1940–1950-х годов, которые принесли ему известность также за пределами Армении. „Главными героями” его полотен, анализируемых в данной статье („Комитас в Эчмиадзине”, 1946; „Комитас за работой”, 1948, „Предтропье”, 1948, „Комитас: Весна, выпал снег”, 1951, „Абовян на вершине Арарата”, 1955, незаконченный триптих 1970–1980-х годов), являются не современники Зардаряна, а видные деятели национальной

<sup>13</sup> Այս առումով ուշագրավ է Ա. Զարդարյանի պատմած դրվագը: Երբ նկարչին Աբովյանի տուն-թանգարանի համար պատվիրում են «Նախաշավիղ»-ի կրկնօրինակը, նա դիմում է դատեր օգնությունը՝ պահանջելով անել այն, ինչ կասի: Վարպետը չէր ուզում պարզապես կրկնօրինակ անել և անընդհատ փոխում էր նախնական հորինվածքը: Դուռտըր լուռ կատարում էր հոր ասածները, սակայն շարունակ գգում էր նրա դժուհու թյունը: Բայց մի օր հայրը չի դիմանում և պոռթկում է. «Այ՛ աղջիկ, ձեռքդ ինչին կպչում է, ավարտվում է, մտքիս առաջ փակուղի ես դնում, և ես այլևս չեմ կարողանում մտածել հետոն»: Անահիտը դադարում է օգնել հորը: Այսինքն՝ Զարդարյանին հետաքրքրում էր բուն ստեղծագործական պրոցեսը և ոչ թե այն պահը, երբ ամեն ինչ ավարտված կլինի, երբ միտքն այլևս զարգանալու, առաջ ընթանալու տեղ չունի: Նրա յուրաքանչյուր էսքիզ կոնկրետ ակնթարթին ֆիքսած միտք է, ակնթարթ, որ այլևս չի կրկնվի, որ այլևս նույնը չի լինի:

<sup>14</sup> Միմոնյան Բ., Արևով լեցուն կտավները // «Հայրենիքի ձայն», 1988, 26 հոկտեմբերի:

культуры прошлого – основатель новой армянской литературы, писатель Хачатур Абовян и композитор Комитас, образы которых долгие годы служили источником творческого вдохновения живописца. Примечательно, что изображая двух великих сынов армянского народа, Зардарян не ограничивался рамками портретного жанра. Впрочем, масштабное композиционное мышление заметно также в пейзажах и натюрмортах художника.

Творчество Зардаряна питалось из национальных истоков, имело ярко выраженный национальный характер. Работая, он делал многочисленные варианты, не довольствовался единственным, хотя и удачным толкованием образа. Стержнем творчества Зардаряна действительно нужно считать его тематические произведения, среди которых полотна, посвященные Комитасу и Х. Абовяну, несомненно, занимают одно из первых мест.



## ՄԻՔԱՅԵԼ ԹԱՐԻՎԵՐԴԻԵՎԻ «Ո՞Վ ԵՍ» ՕՊԵՐԱՆ

1964 թ. Միքայել Թարիվերդիևին է զանգահարում Մեծ թատրոնի գրականության բաժնի վարիչ Մարինա Չուրովան: Նրանք ծանոթ չէին միմյանց, սակայն կոմպոզիտորը համաձայնեց հանդիպել և պայմանավորված օրը Մեծ թատրոնում էր: Չուրովայի առաջարկը կապված էր օպերետի թատրոնի հետ: Բանն այն էր, որ 1964 թ. Մեծ թատրոնի ռեժիսոր Գեորգի Անսիմովը ստիպված էր եղել գնալ օպերետի թատրոն իր առջև խնդիր դնելով փոխել օպերետը, չըջադարձ անել այդ ժանրում, հրաժարվել պարզունակ սյուժեներից և հերոսներից, հնաոճ ներկայացումներից: Եվ Անսիմովը խնդրել էր Մարինա Չուրովային օգնել իրեն այդ գործում: Ու թեպետ Չուրովան պատկերացում չուներ, թե ինչ է անելու այնտեղ, այնուամենայնիվ համաձայնեց օգնել Անսիմովին և համատեղեց Մեծ թատրոնի և օպերետի թատրոնի աշխատանքները: Անձամբ չճանաչելով Թարիվերդիևին՝ Չուրովան լավ գիտեր նրա փոկալ շարքերը, որոնք հաճախ էին կատարվում, և որոնցում արդեն հստակ առկա էր այն «երրորդ ուղղությունը», որը Թարիվերդիևի ստեղծագործություններն ակնհայտորեն առանձնացնում էր մյուս կոմպոզիտորների գործերից: Հարկ է նշել, որ հենց նույն տարում «Советская музыка» ամսագրի էջերում տպագրվեց Մ.Նեստևայի «На пороге музыкального театра» հոդվածը, որտեղ հեղինակը նշում է. «...Կոմպոզիտորի հասկումը չունը, որը կարելի է անվանել «թատերականության զգացողություն», վաղ թե ուշ կրեթի նրան երաժշտական թատրոն»<sup>1</sup>:

Չուրովան որոշեց հրավիրել Թարիվերդիևին՝ նախապես տեղյակ պահելով Անսիմովին: «Ինձ թվում էր, որ հենց դա է նոր օպերայի ճակատագիրը»<sup>2</sup>, - նշում է Մ.Չուրովան Վերա Թարիվերդիևայի հետ զրույցում 1996-ի աշնանը:

<sup>1</sup> Нестьева М. На пороге музыкального театра, “Советская музыка”, 1964, №8, с. 35.

<sup>2</sup> Таривердиева В. Биография музыки, М., 2004, с. 429.

Չուրովան և Թարիվերդիևը Հանդիպման ընթացքում խոսեցին նաև Մեծ Թատրոնի և օպերայի մասին, այն ուղիները, որոնք պետք է փնտրել: Չուրովայի աշխատասեղանին դրված էր Վասիլի Աքսյոնովի «Пора, мой друг, пора» վեպը, որն այդ ժամանակ շատ տարածված էր, և Համընդհանուր Հետաքրքրություն կար նրա ստեղծագործությունների հանդեպ: Թարիվերդիևին Հետաքրքրեց այդ գիրքը: Չուրովան ասաց, որ նոր է կարդացել Աքսյոնովի այդ ստեղծագործությունը և նաև «Апельсины из Марокко»-ն: Կոմպոզիտորը խնդրեց գիրքը, իսկ նույն օրը ուշ երեկոյան, զանգահարեց Չուրովային և ասաց, որ դա Հենց այն սյուժեն է, որը պետք է, և խնդրեց, որ լիբրետոն գրի վերջինս:

Չուրովան լայն վրձնախազով վերցրեց «Пора, мой друг, пора» վեպի Հիմնական գաղափարը, իսկ մյուսից մնաց, ինչպես իր էլեկտրոնային նամակում նշում է Վերա Թարիվերդիևան, «...միայն պոեզիայի ոգին, որն առհասարակ առկա էր պատմվածքում և հասուկ էր Աքսյոնովին»:

«Նկարահանման Հրապարակի մթնոլորտը, ԲԱՄ-ի շինարարությունն ուռմանտիզմը, այդ բոլորը մեզ շատ մոտ էր և հափշտակող: Ես, բառացիորեն, գրամեքենայից դուրս էի պոկում թղթերը և սլանում էի աշխատելու: Աշխատում էի հափշտակված», - հիշում է կոմպոզիտորը<sup>3</sup>:

Մարինա Չուրովան լիբրետոյում պահպանեց Աքսյոնովի արձակ տեքստը, սակայն օպերայում տեղ գտան նաև երգեր՝ գրված ժամանակի առաջատար պոետների՝ Անդրեյ Վոզնեսենսկու, Եվգենի Եվտուշենկոյի, Ռոբերտ Ռոժդեստովենսկու, Սեմյոն Կիրսանովի, Եվգենի Վինոկուրովի, Գրիգորի Պոժենյանի, Միխայիլ Լվովսկու բանաստեղծությունների Հիման վրա: Օպերային արվեստում սա գրեթե եզակի դեպք էր, երբ օգտագործվեցին միանգամից այսքան պոետների բանաստեղծություններ, այն էլ առանց մշակման: Իհարկե, կան բանաստեղծություններ, որոնք ամբողջովյալ ամբ կիրառված չեն, այլ դրանց մի մասն է օգտագործված, սակայն նրանք փոփոխված չեն:

Այս օպերայով Թարիվերդիևը բավարարեց ոչ միայն իր ստեղծագործական պահանջները, այլև ունկնդրին ևս մեկ անգամ հասցրեց

<sup>3</sup> Таривердиев М. Я просто живу, М., 2004, с. 187.

այն նորի ծարավը, որն առկա էր երիտասարդության շրջանում: Եվ ավելին, ինչպես նշում է Վերա Թարիվերդիևան. «Օպերան ակնհայտորեն ներկայացնում է հեղինակի ձգտումը մտնել անմիջական երկխոսության մեջ հանդիսատեսի, ունկնդրի հետ, հասկանալի լինել: Դա այն էր, ինչին Միքայել Թարիվերդիևը ձգտեց ողջ կյանքում՝ լսված լինել»<sup>4</sup>:

Օպերայում խոսակցական հատվածները զուգակցվում են երգերի, արիոզոնների, արիաների, զուգերգերի և խմբերգերի հետ: Կոմպոզիտորի կողմից ընտրված բանաստեղծությունները հիմք հանդիսացան մեներգային, անսամբլային և երգչախմբային համարների համար, սակայն սրանց մեջ կային այնպիսիները, որոնք ստեղծվել էին մինչ օպերան, բայց այնքան ներդաշնակ միաձուլվեցին օպերայի մեջ, կարծես բխել էին հենց նրա գործողությունից: Սրանց թվում էին «Прощай» կինոֆիլմի համար Գ. Պոժենյանի բանաստեղծության հիման վրա գրված մենախոսությունը և «На Тихорецкую» խմբերգը՝ Միխայիլ Լվովսկու բանաստեղծության հիման վրա, որը ստեղծվել էր ՄՊՀ-ի թատրոնի բեմադրության համար, և որը ևս մեկ անգամ ճակատագրի հեգնանքով տեղափոխվեց «Ճակատագրի հեգնանք կամ բաղնիքը անուշ» ֆիլմ:

Օպերեաի թատրոնը մեծ ոգևորություն մը ընդունեց օպերան: Հենց նույն ժամանակաշրջանում Թարիվերդիևը և Չուրովան հրավեր ստացան Տազանկայի թատրոնից: Էլա Լևինան, ով թատրոնի գրականության բաժնի վարիչն էր, հեռախոսով ասաց, որ իրենք հետաքրքրված են օպերայով՝ երիտասարդների համար, և կուզենային լսել այն, քանի որ իրենց երաժշտական ներկայացում է անհրաժեշտ: Հանդիպման ժամանակ Լևինան ասաց, որ օպերան իրենց շատ է դուր եկել, և իրենք ուզում են այն բեմադրել, սակայն ունեն պայման. քանի որ դա լիբրետո չէ ուղիղ իմաստով, իրենց պետք են երկու ազգանուններ՝ Աքսյոնով և Թարիվերդիև: Պետք է նշել, սակայն, որ ի սկզբանե, ընդգծելով հեռացումը սովորական օպերայից, Թարիվերդիևը և Չուրովան դա անվանել էին ոչ թե լիբրետո, այլ «բեմական տարբերակ», «բեմական հրատարակում»: Չուրովան դեմ չեղավ նման առաջարկին, սակայն Թարիվերդիևը կտրականապես մերժեց

<sup>4</sup> Таривердиева В. Биография музыки, с. 439.

այդ պայմանը: «Այդ ժամանակ ես հասկացա, որ նա ասպետ է, ով համահեղինակությանը վերաբերվում է մեծ հարգանքով»<sup>5</sup>:

Օպերայի բեմադրությունների հարցը ճազանկայում մնաց անորոշ, իսկ այդ ընթացքում Չուրովան հեռացավ օպերետի թատրոնից, քանի որ նորից անդրադարձ էր կատարվում դեպի Հին ստեղծագործությունները, ինչը օտար էր ու անհետաքրքիր նրա համար: Ելնելով այդ հանգամանքից՝ Թարիվերդիերը հետ վերցրեց օպերան օպերետի թատրոնից, մինչդեռ այն հաստատված էր բեմադրությունների համար:

Ճակատագրի բերումով օպերայի մասին հայտնի էր դարձել տաղանդաշատ օպերային ռեժիսոր Բորիս Պոկրովսկուն, և մի անգամ պատահական հանդիպման ժամանակ նա ցանկություն հայտնեց բեմադրել այն ГИТИС-ի ուսումնական թատրոնում: Պոկրովսկին հիշում է. «ГИТИС-ի ուսումնական թատրոնի բեմադրությունների համար ստեղծագործությունների փնտրտուքներում ես կանգ առա Թարիվերդիերի «Ռ՞վ ես» օպերայի վրա: Այն գերում էր ինձ տարբեր տեսակետներից: Նախևառաջ իր բաց դեմոկրատիզմով: Օպերայի երաժշտական լեզուն անհավանական արդիական էր 1960-ական թվականների համար: Կոմպոզիտորը լայնորեն օգտագործել է փողոցի, ժամանակակից երիտասարդական ընկերախմբերի երաժշտությունը: ...Օպերայի հանդեպ հետաքրքրությունն այնուպես պատճառն այն էր, որ դա սինթետիկ երաժշտագրամատիկական ստեղծագործություն է, զուգորդում է կենցաղն ու այլաբանությունը, հնարավորություն է տալիս լուծելու բեմադրությունը ժամանակակից պայմանական-թատերական ոճով, որն այն ժամանակ դեռ նոր էր կյանք մտնում: ...Եվ վերջապես ևս մեկ պատճառ, միգուցե, ամենակարևորը. օպերայում բարձրացվում էր երիտասարդների կողմից իրենց ուղին, իրենց բարոյական սկզբունքները փնտրելու խնդիրը, երիտասարդների առջև դրվում էր կյանքում իրենց տեղը գտնելու հարցը, խոսվում էր այն մասին, թե ինչն է լավ, ինչը՝ վատ, ինչ նպատակներ ունեին ժամանակակից երիտասարդները: Օպերաներ, որոնք լուծում էին այդ թեմատիկան, հիմա էլ շատ քիչ են, իսկ այն ժամանակ դա գրեթե միակն էր: Այդ պատճառով այն հրապուրեց ինձ և՛ որպես

---

<sup>5</sup> Таривердиева В. Биография музыки. Из воспоминаний Марины Чуровой, М., 2004, с. 432.

ուեժիսորի, և՛ որպես մանկավարժի, ոչ միայն իր գեղարվեստական արժանիքներով, այլ նաև դաստիարակչական ուղղվածությամբ, մանավանդ որ ներկայացվելու էր ուսանողների ուժերով, երիտասարդների, որոնք նոր էին մուտք գործում ինքնուրույն կյանք»<sup>6</sup>: Բեմադրությանը մասնակցելու էին Պոկրովսկու շրջանավարտները (դա նրանց դիպլոմային աշխատանքն էր), նաև երրորդ և չորրորդ կուրսի ուսանողները: Բեմադրության մեջ ներգրավված էր նաև երկրորդ կուրսի ուսանողուհի Մարիա Լեմեշևան Հայտնի օպերային երգիչ Ս.Լեմեշևի դուստրը, ով չէր կարող մասնակից լինել, սակայն ցանկությունն այնքան մեծ էր, որ նրան տվեցին փոքր համր դեր: Սակայն տարիներ անց, երբ նա դարձավ Հիանալի երգչուհի, Թարիվերդիկը հատուկ նրա համար գրեց Պրասկոյա Պետրովնայի դերերգը «Կոմս Կալիոստրոյից» և «Սպասում» մոնոօպերան: Օպերայում ներգրավված էին նաև Անսիմովի ուսանողները, որոնց թվում էր Լև Լեչչենկոն, ով Հիանալի կատարեց գլխավոր դերերգերից մեկը, և ով հետագայում դարձավ օպերետի թատրոնի առաջատարը:

Հետաքրքիր էր նաև օպերայի անվան հետ կապված պատմությունը: Առաջին հրատարակությունը լույս տեսավ «Օպերա երիտասարդների համար» վերնագրով, որն ավելի շուտ ենթադրվող ունկնդրին ուղղված ենթավերնագիր էր, քան անվանում: Այս ընթացքում Թարիվերդիկը, ևս մեկ անգամ ապացուցելով իր դեմոկրատիզմը, բեմադրության մեջ զբաղված ուսանողների շրջանում հայտարարեց մրցույթ՝ «լավագույն անվանման համար»: Արդյունքում հաղթեց «Ո՞վ ես» անվանումը Վոզնեսենսկու «Кто мы фишки или великие?» բանաստեղծության (այն հիմք էր Հանդիսացել արիաներից մեկի համար) փոխակերպված տարբերակով: Զարմանալիորեն անվանումը համընկավ այն գաղափարի հետ, որը բարձրացրել էին Թարիվերդիկը և Չուրովան. դա հարց էր, որը տալիս էր յուրաքանչյուր ոք ինքն իրեն, այլ ոչ թե դիմացինին: Դա հարց էր, որը անկախ ժամանակաշրջանից ամեն երիտասարդ, գոնե մեկ անգամ, հնչեցնում է իր համար թեկուզ ներքուստ և լուս:

Օպերան բեմադրվեց 1966-ի գարնանը, երկրորդ անգամ՝ 1969-ին, թեպետ այս ընթացքում Աքսյոնովն արգելվեց: Ու դա առավել

<sup>6</sup> Цукер А. Микаэл Таривердиев, М., 1985, с. 242-243.

ցավալի էր, քանի որ հանվեց նաև հեռուստատեսային տարբերակին պատրաստ բեմադրությունը, և օպերայի ձայնագրությունը չպահպանվեց:

Այսպիսով, ի մի բերելով վերը նշվածը, համարձակորեն կարելի է ասել, որ «Ո՞վ ես» օպերան օպերայի նոր տարատեսակ էր: Իր կանոններով սա ո՛չ օպերա էր, ո՛չ օպերետ, ո՛չ էլ մյուզիքլ, այլ նոր տիպի օպերա, որը պետք է խթան դառնար հետագա նմանատիպ ստեղծագործությունների համար: Սա մի ստեղծագործություն էր, որի հերոսները տարբերվում էին սովորական օպերային հերոսներից: Վերա Թարիվերդիևայի դիպուկ բնութագրմամբ. «...այդ մարդիկ այնքան ճանաչելի են, նրանք կարծես քայլ են արել դահլիճից դեպի բեմ և զարմանալի կերպով երգել են»<sup>7</sup>:

Օպերայում նորություն էր նաև նվագախմբի կազմը՝ դաշնամուր, կլավեսին, իոնիկա, չելեստա, քսիլոֆոն, վիբրաֆոն, բատարեա (percussion, որի մեջ մտնում են մեծ և փոքր թմբուկներ, ծնծղա), երկու էլեկտրակիթառ, լարայիններ նախաբանում, իսկ գործողության ընթացքում նրանց են միանում երկու ֆլեյտա, երկու կլարնետ, ֆագոտ, երկու սաքսոֆոն, չորս գալարափող, երկու շեփոր, երկու տրոմբոն, տավիղ:

Օպերայի հիմքում ընկած է երիտասարդ գրող Վալենտին Մարվիչի և նրա տիկնոջ սկսնակ, բայց արդեն ճանաչված դերասանուհի Տանյայի սիրո պատմությունը, որը, հաղթահարելով բազմաթիվ խոչընդոտներ և տարաձայնություններ, ի վերջո տոնում է իր հաղթանակը:

Օպերան սկսվում է նախաբանով<sup>8</sup> և բաղկացած է երկու գործողությունից, որտեղ զետեղված են 9 էպիզոդները (6 էպիզոդ առաջին գործողության մեջ, 3 էպիզոդ երկրորդում):

<sup>7</sup> Таривердиева В. Биография музыки, с. 438.

<sup>8</sup> Նախաբանում, փոքր նվագախմբային մուտքից հետո, գլխավոր հերոսներն առանց բառերի՝ պա-ռա-պամ-պա-պա վոկալիզով անցնում են հանդիսատեսի առջևից, ընդ որում Օլեգը, Միշկան և Էդիկը (երեք անբաժան, աննպատակ ընկերներ) կատարում են նույն դերերգը միասին, ինչը միանգամից նախապատրաստում է ունկնդրին, որ այս երեքն անբաժան են և գրեթե միմյանցից չեն տարբերվում. նրանք անհատներ չեն, նրանց բարոյական, հոգևոր չափանիշները

**Առաջին գործողություն:** **Առաջին էպիզոդ.** «Նկարահանման հրապարակ»: Մերձբալթիկայի գրոսայգիներից մեկում հավաքվել են հետաքրքրասեր մարդիկ, դերասանների ծանոթներ, քանի որ տեղի են ունենում ֆիլմի նկարահանումներ: Ռեժիսորը նախապատրաստական աշխատանքներ է կատարում: Երիտասարդ ճանաչված դերասանուհի Տանյան զարմացած է. նա չէր սպասում տեսնել այստեղ Վալենտինին: Նկարահանումներն սկսվում են Տանյայի երգով, որից հետո Տանյան և Վալկան քննարկում են կատարումը: Նրանց է մոտենում «Հայտնի եռյակը»՝ Օլեգը, Միշկան և Էդիկը: Ընկերները խորհուրդ են տալիս Օլեգին ավելի վստահ գործել կամ վերջ տալ բոլոր տեսակի հարաբերություններին Տանյայի հետ:

**Երկրորդ էպիզոդ.** «Սրճարան»: Քաղաքի սրճարաններից մեկն են մտնում Տանյան և եռյակը: Քիչ անց այստեղ է գալիս նաև Վալկան, սակայն մոտենում է ոչ թե Տանյային, այլ մեխանիկ Յուզովին և Նինային: Սրճարան է մտնում նաև Վիկտորը՝ Կյանուկուկ մականունով: Սերգեյ Յուզովը բացատրում է, որ «Կյանուկուկ» տեղական լիկյորի անվանում է, ինչը թարգմանաբար նշանակում է «Աբրորը կոճղի վրա», և որ եռյակն է նրան այդպես անվանել: Վիկտորը սկսում է պատմել իր մասին, որ Սվերդլովսկից է, սակայն Յուզովը միջամտում է և ասում, որ նա դա անում է երրորդ անգամ: Տանյան և Վալկան զրուցում են, վերջինս հեգնանքով է արտահայտվում եռյակի մասին, իսկ Օլեգը չի հասկանում, թե ինչ է կատարվում, և ինչը կարող է միացնել Տանյային և Վալկային: Եռյակը մոտենում է զույգին, սակայն Վալկան չի ցանկանում նրանց հետ զրուցել և հեռանում է: Նրան է հետևում նաև Տանյան՝ պատճառաբանելով, որ առավոտյան նկարահանումներ ունի և պետք է հանգստանա: Կյանուկուկն էլ ասում է, որ կգնա իր Լիլիանի մոտ, սակայն վերջինս Կյանուկուկի երևակայության արդյունքն է, նա հորինել է իր համար բալզակյան տարիքի այդ կնոջ կերպարը, ով իբրև անկեղծորեն սիրում և հոգ է տանում իր մասին: (Կյանուկուկի կերպարը շատ հակասական է: Նա խելացի է, հետաքրքրասեր, սիրում է կարգալ, սակայն իրեն ձևացնում է ծաղրածու և զվարճացնում է եռյակին, Տանյային՝ հոգու խոր-

---

նույնն են: Օպերայի զարգացմանը զուգընթաց ևս կհամոզվենք, որ ինչ ասում է մեկը, մյուսները կուրորեն ենթարկվում են:

քում լինելով բոլորովին այլ մարդ: Նա իրեն շատ միայնակ է զգում: Բնագրում Կյանուկուկն ունի ծնողներ, և մայրը ամեն ամիս նրան գումար է ուղարկում, թեպետ այս Հանգամանքն օպերայում անտեսված է):

**Երրորդ էպիզոդ. «Քաղաքի հրապարակ»:** Գիշեր է: Նստարանին նստած է Կյանուկուկը և մտորում է իր անցյալի մասին: Հեռվում երևում է Վալկա Մարվիչը: Նրանք զրուցում են, և Վալկան իմանում է, որ Կյանուկուկը կարդացել է իր պատմվածքները, և նրան շատ են դուր եկել: Վալկան ուրախ է, որ իր առաջին ընթերցողը դրական վերաբերմունք է ցուցաբերել իր աշխատանքների նկատմամբ: Նրանց է մոտենում եռյակը. Միշկան առաջարկում է, որ Վալկան ներողություն խնդրի սրճարանի միջադեպի համար, սակայն վերջինս հրաժարվում է, և նրանց միջև կռիվ է սկսվում. երեքով հարձակվում են Վալկայի վրա: Նա փորձում է պաշտպանվել, սակայն ի՞նչ կարող է անել երեքի դեմ...

**Չորրորդ էպիզոդ. «Հյուրանոց»:** Վալկան անցնում է միջանցքով, նրան ընդառաջ է գալիս Ֆիլմի հեղինակ Յուրա Գորյակը: Նա չի նկատում Վալկայի տեսքը և հարցնում է, թե ինչի համար է նա պատմվածքներ գրում: Վալկան պատասխանում է, որ այդ միջոցով ինքը փորձում է պարզաբանում մտցնել սեփական կյանքում: Այնուհետև նա մոտենում է Տանյայի սենյակին և մտնում ներս: Տանյան ապշած է և վախեցած նրա տեսքից: Սակայն Վալկան ոչինչ չի պատմում և ասում է, թե իր վրա խուլիզաններ են հարձակվել: Տանյան ևս տեղյակ է տպագրված պատմվածքներից, նա նույնիսկ կարդացել է դրանք: Բայց Վալկան եկել է այլ բանի համար. նա խնդրում է հետ վերցնել ամուսնալուծվելու համար ղեմումները: Վալկան նորից սիրահարվել է իր կնոջը, նա իր կյանքը չի պատկերացնում առանց Տանյայի: Սակայն նա չէր էլ պատկերացնում, որ մեկնելով Մերձբալթիկա՝ հանդիպելու է Տանյային: Տանյան անդրդվելի է: Նա համոզված է, որ ընտանեկան կյանքում սկսվելու են խանդը, վեճերը, պարզաբանումները, իսկ դա իրեն պետք չէ: Վալկան հեռանում է. նա հիասթափված է և հուսալքված: Նա որոշում է կայացնում մեկնել Սիբիր աշխատելու:

**Հինգերորդ էպիզոդ. «Վայարան»:** Գնացքի վագոնի աստիճանին կանգնած է Վալկան, իսկ պատուհաններից երևում են երիտա-



սարդ ժպտացող դեմքեր: Մեկնողների մեջ են նաև Սերգեյ Յուզովը և Նինան: Վազելով կառամատուլյցին է մոտենում Կյանուկուկը և շտապում Վալկայի մոտ: Վերջինս համոզում է նրան մեկնել իրենց հետ, որ չի կարելի ամբողջ կյանքում զվարճացնել այդ անարժանների խմբին: Կյանուկուկը մերժում է նրան, բայց նաև պարզում, որ Տանյան Վալկայի կինն է: Գնացքը մեկնում է: Կյանուկուկը մնում է մենակ և, վերցնելով գոյուկթյուն չունեցող հեռախոսի լսափողը, ինչ-որ համար է հավաքում ու սկսում խոսել Լիլիանի հետ: Հետո նա դնում է լսափողը և սկսում երազել այն միակի մասին, ով պետք է ստեղծված լինի իր համար, և ով հոգ կտանի իր մասին: Այսպես մտորելով՝ նա քնում է: Երազում տեսնում է Օլեգին իր ընկերների հետ, որոնք գինի են առաջարկում Կյանուկուկին, իսկ Տանյան նոր կոշիկներ է բերում նրան: Կյանուկուկին է մոտենում մի անցորդ, թափահարում նրան և արթնացնում քնից:

**Վեցերորդ Էպիզոդ. «Գիշերային փողոց»:** Հայտնվում են Օլեգը, Միշկան, Էդիկը և Տանյան ու ինչ-որ բան են երգում միասին: Հետո Տանյան հարցնում է Կյանուկուկին Վալկայի մասին: Հանկարծ հայտնվում է Ֆիլմի հեղինակը՝ Յուրա Գորյակը, և գովեստի խոսքեր ասում Մարվիչի մասին իբրև խոստումնալից գրողի: Օլեգը համաձայն չէ նրա հետ: Պաշտպանելով Մարվիչին Կյանուկուկը ծաղրում է Օլեգին և վիրավորում նրան: Իրավիճակը խաղաղեցնելու համար Տանյան առաջարկում է խմել: Որոշում են, թե ով պետք է գնա խմիչքի հետևից: Կյանուկուկն առաջ է ընկնում: Տանյան փորձում է կանգնեցնել նրան և անհանգստացած ասում է, որ վերջինս մոտոցիկլետ վարել չգիտի, բայց, ափա՛ղ, ուչ է. Կյանուկուկն անհետանում է: Քիչ անց հայտնվում է միլիցիոները և հայտնում Կյանուկուկի մահվան մասին: Տանյան ցնցված է: Նա մեղադրում է իրեն կատարվածի համար և չի կարողանում իրեն ներել:

**Երկրորդ գործողություն: Յոթերորդ Էպիզոդ. «Վինոյի տան նախասրահ»:** Մարդիկ քայլում են սրահով, իսկ մոտ ընկերների շրջանում կանգնած է Տանյան: Հյուրերը մոտենում, անցնում են Տանյայի կողքով: Լավում են ռեպլիկներ ֆիլմի և մասնավորապես Տանյայի խաղի մասին: Բոլորը վերջինիս ընկերություն են առաջարկում, նույնիսկ քննադատը:

**Ութերորդ հպիզող. «Աստիճանավանդակ»:** Տանյան կամաց-կամաց բարձրանում է աստիճաններով, մոտենում է իր դռանը, և հանկարծ մթուժյունից դուրս է գալիս Օլեգը՝ գեղեցիկ ծաղիկներով: Նա խոստովանում է Տանյային իր սիրո մասին և ասում, որ այլևս իր կողքին չեն տխմար ընկերները: Նաև խոստովանում է, որ Տանյան տակնուվրա է արել իր ողջ կյանքը: Սակայն Տանյան այլ կարծիքի է: Նա համոզված է, որ Օլեգը բոլոր կողմերից հարթ է և ուղիղ, ինչպես նորածեղ լաբապատ կահույքը: Նա վռնդում է Օլեգին, այնուհետև փոստատար արկղից հանում մի քանի նամակ և շատ արագ բացում դրանցից մեկը: Դա Վալկայի նամակն է: Նա գրում է Բերեզանից և խնդրում է Տանյային գոնե կես տարին մեկ մի լուր ուղարկել իր մասին: Տանյան ուրախ է և երջանիկ: Նա որոշում է կայացնում մեկնել Բերեզան՝ Վալկայի մոտ: Հանկարծ հարթակին է հայտնվում Ֆիլմի հեղինակը: Նա եկել է տեղեկանալու, թե ուր է փախել հերոսուհին: Խոսակցություն ընթացքում պարզվում է, որ Յուրան պատրաստվում է գործուղման մեկնել Բերեզան: Տանյան խնդրում է՝ իրեն էլ վերցնի հետը, որովհետև ինքը շտապում է ամուսնու՝ Մարվիչի մոտ:

**Իններորդ հպիզող. «Խճուղի»:** Բեռնատարի տակ պառկած են Մարվիչը և վարորդը: Նրանք զրուցում են: Վալկան պատմում է իր կնոջ մասին և այն մասին, թե ինչ է ուզում առհասարակ կյանքից: Հայտնվում է Տանյան: Նրանք միմյանց սեր են խոստանում և երջանիկ են, որ միասին են: Ոչինչ այլևս չի կարող նրանց բաժանել:

Հետաքրքիր է օպերայում այն հանգամանքը, որ գլխավոր հերոսները՝ Տանյան, Վալկան և Կյանուկուկը, բացահայտվում են յուրաքանչյուրը չորսական մեներգով, ընդ որում Տանյան և Վալկան ունեն երկուական արիա, մեկ արիոգո և մեկ երգ, իսկ Կյանուկուկը՝ քառյակներ, երկու երգ և արիոգո: Հետաքրքրական է նաև նրանց տեղաբաշխումը. Տանյայի համարները՝ 1-ին, 7-րդ, 8-րդ, 8-րդ հպիզողներում, Վալկայինը՝ 1-ին, 3-րդ, 3-րդ, 4-րդ հպիզողներում, Կյանուկուկինը՝ 2-րդ, 3-րդ, 5-րդ, 6-րդ հպիզողներում: Այսինքն, համարները, շատ մոտ գտնվելով մեկը մյուսին, առավել ակնառու են տալիս կերպարի «խիտ» բնութագրիլը՝ հնարավորինս տեսանելի դարձնելով նրա զարգացումը և կատարված փոփոխությունները:

Միգուցե օպերային ժանրում առաջին անգամ ստեղծագործելու հանգամանքն էր, որ Ա. Յուկերը օպերայի մասին գրեց հետևյալ տողերը. «...Որպես երաժշտական ամբողջականություն այն (օպերան) թողնում է որոշ մասնատվածության տպավորություն: Համարային կառուցվածքը երբեմն իշխում է երաժշտադրամատուրգիական շարժման նպատակալացուլթյան վրա: Ամեն դեպքում կոմպոզիտորի ոչ բավարար հենքն ազդել է ձևերի և միջոցների վրա, որոնք ձևավորվել են օպերային պրակտիկայով կոմպոզիցիոն ամբողջականության կարգավորման համար: Խոշոր օպերային տեսարաններից Թարիվերդիևը գրեթե ամբողջովին հրաժարվում է, այդ պատճառով ստեղծագործությունը չի հերիքում երաժշտական անբակտեյիություն գործողությունների զարգացման և ընդհանուր օպերայի մեջ»<sup>9</sup>:

Այնուամենայնիվ «Ո՞վ ես» օպերան նոր որակի օպերայի ավետաբերն էր և՛ երգեցողության առումով, և՛ նվագախմբի հետաքրքիր կազմով, և՛ կառուցվածքի նորություններ (օրինակ՝ հերոսների մեներգային 2-3 համարների իրար հաջորդումը, ինչը կարծես նրանց բնութագրի կվինտեսենցիան լինի), և՛ բազմաթիվ բարդ բանաստեղծությունների կիրառմամբ ու նրանց յուրօրինակ երաժշտականացմամբ՝ կապված բանաստեղծության մետրոլիթմի հետ:

Ուշագրավ է օպերայի տոնայնական կառուցվածքը. գլխավոր հերոսների գրեթե բոլոր մեներգերը (բացառությամբ Կյանուկուկի քառյակների) գրված են մինորային տոնայնություններում՝ երեքը *g-moll*-ում. Տանյայի, Կյանուկուկի, Վալկայի երգերը համապատասխանաբար՝ առաջին, երրորդ, երրորդ էպիտոններից, երեքը՝ *a-moll*-ում. Վալկա Մարվիչի արիողոն, առաջին արիան և «На Тихорецкую» խմբերգը համապատասխանաբար՝ առաջին, երրորդ և հինգերորդ էպիտոններից, երեքը՝ *h-moll*-ում. «Ո՞վ ես» կվարտետը, Տանյայի արիողոն և երկրորդ արիան համապատասխանաբար՝ վեցերորդ, ութերորդ, ութերորդ էպիտոններից, երեքը՝ *d-moll*-ում. Տանյայի և Վալկայի զուգերգը, Կյանուկուկի արիողոն և Տանյայի առաջին արիան համապատասխանաբար՝ երկրորդ, հինգերորդ, յոթերորդ էպիտոններից, մեկը՝ *es-moll*-ում. Վալկայի երկրորդ արիան չորրորդ էպիտոնից: Սակայն մինորային տոնայնություններն ամեն անգամ

<sup>9</sup> Цукер А. Микаэл Таривердиев, с. 257-258.

ստանում են տարբեր երանգավորումներ՝ լուսավոր թախծից մինչև դրամատիզմ և ողբերգական հնչողություն:

Որպես օպերայի տոնայնական կենտրոն կարելի է համարել *h-moll*-ը, քանի որ նշված չորս մեներգերից բացի, այս տոնայնությունը են ընթանում նախերգանքը, երկրորդ էպիզոդի՝ Կյանուկուկի տեսարանը, «Ո՞վ ես» կվարտետը, Տանյայի ու Վալկայի եզրափակիչ գուգերգի երկրորդ մասը, կուկի տեսարանի մի մասը, Տանյայի և Վալկայի տեսարանը չորրորդ էպիզոդից, «Дым в окне вьивается» խմբերգը հինգերորդ էպիզոդից:

Օպերայում շատ չեն, սակայն առկա են մի տոնայնությունից կտրուկ անցումները մեկ այլ տոնայնություն: Օրինակ նախերգանքում *h-moll*-ից կտրուկ անցում է կատարվում *g-moll* և նորից վերադարձ *h-moll* և ավարտ *d-moll*-ում, երկրորդ էպիզոդի տեսարանում անցում է կատարվում *c-moll*-ից *g-moll*, կուկի տեսարանում՝ *c-moll*-ից *h-moll* և *g-moll*, Վալկայի երկրորդ արիայում՝ *fis-moll*-ից *ais-moll*, «Ո՞վ ես» կվարտետում՝ *h-moll*-ից *g-moll*, երկրորդ գործողությունյան յոթերորդ էպիզոդում՝ *fis-moll*-ից *ais-moll-fis-moll*:

Թարիվերդիլեն իր հերոսների միջոցով կերտեց 1960-ականներին բնորոշ միջնորտը և բարձրացրեց այն հարցերն ու գաղափարները, որոնք հատկանշական էին այդ ժամանակաշրջանին: Այո՛, երիտասարդները կերտում էին նորը իրենցը: Նրանք գիտեին՝ որտեղից են գալիս, բայց ու՞ր են գնում, ովքե՞ր են:

«Ո՞վ ես» օպերայում Թարիվերդիլեը փորձեց չրջանցել այն պայմանականությունները, որոնք բնորոշ էին օպերային: «Ո՞վ ես» օպերայում ես մտքի մի քանի խոսակցական կտորներ: Արիաները, արիոզոնները, երգերը մոտեցրի քաղաքային ինտոնացիային: Ժամանակակից պոեզիա, ոչ մի «У любви как у пташки крылья»: Երգիչներից ես պահանջում էի երաժշտության ուրիշ երգեցողություն, ոչ լիովին օպերային»<sup>10</sup>:

Այս օպերայով, որը ծնվեց շատ կարճ ժամկետում, Թարիվերդիլեն ապացուցեց, որ օպերան հնացած ժանր է, այլ ամբողջ հարցն այն է, թե ինչպես այն կմեկնաբանվի տվյալ ժամանակաշրջանում: Ինչպես նշում է Վերա Թարիվերդիլեան. «Այս ստեղծագործու-

<sup>10</sup> Таривердиев М. Я просто живу, с. 190.

*Թյունու՛մ... Միքայել Թարևիվերդիևը դրեց իր հետագա օպերային աշխատանքների և նրանց գեղագիտական սկզբունքների ամուր հիմքը»<sup>11</sup> :*

Наира Григорян

## **Опера Микаэла Таривердиева “Кто ты?”**

Статья посвящена первой опере Микаэла Таривердиева “Кто ты?”, которая была написана в 1965 году. Представлена история создания оперы, ее первой постановки в учебном театре ГИТИСа весной 1966 года Борисом Покровским, а также краткое содержание. В статье цитируются высказывания и приводятся воспоминания Микаэла Таривердиева, Бориса Покровского, автора либретто Марины Чуровой, вдовы композитора Веры Таривердиевой. Рассмотрены формообразующие, музыкально-выразительные средства и принципы, используемые композитором в опере.

---

<sup>11</sup> **Таривердиева В.** Биография музыки, с. 438.

**ՄԻՔԱՅԵԼ ԹԱՐԻՎԵՐԳԻԵՎԻ  
«ԿՈՄՍ ԿԱԼԻՈՍՏՐՈ» ՕՊԵՐԱՆ**

1981-ին Միքայել Թարիվերդիերը սկսում է աշխատանքը «Կոմս Կալիոստրո» օպերայի վրա, որի սյուժեն կոմպոզիտորը փնտրել է շատ երկար: Այդ ժամանակաշրջանում նրան առաջարկել են գրել կոմիկական օպերա Շեքսպիրի «Վինձորի զվարճասեր կանայք» սյուժեի հիման վրա: Նշելով կատակերգութայան հետաքրքրականությունը՝ կոմպոզիտորն այնուամենայնիվ զրանում չի գտել այն հիմնախնդիրները, հարցերը, որոնք իրեն սրտամոտ էին և հոգեհարազատ: Ինչպես իր առաջին օպերայում, այժմ էլ Թարիվերդիերը հուզում էին ժամանակակից մարդը, երիտասարդների խնդիրները (մինչդեռ առաջին օպերայից հետո անցել էր տասնհինգ տարի):

Եվ երբ կոմպոզիտորին նրա ընկերը՝ թատերագիր, սցենարիստ և գրականագետ Նիկոլայ Կեմարսկին, առաջարկում է մտածել Ալեքսեյ Տոլստոյի «Կոմս Կալիոստրո» ֆանտաստիկ վեպի հիման վրա օպերա ստեղծելու մասին, Թարիվերդիերը հետաքրքրված էր անմիջապես շարժվում է, նա սկսում է հետաքրքրվել խորհրդավոր Կալիոստրոյի անձով<sup>1</sup>:

---

<sup>1</sup> 18-րդ դարի մեծ արկածախնդիր և խաբեբա կոմս Ալեսանդրո Կալիոստրոյի մասին հիմնական տեղեկությունների աղբյուրը Ալ. Տոլստոյի ֆանտաստիկ պատմվածքն է: Իրականում կոմս Կալիոստրո երեք գոյություն չի ունեցել: Եղել է ոմն Ջուզեպե Բայզամոն՝ առևտրականի ընտանիքից, ծնված Միցիլիայում՝ Պալերմոյում, 1743 թ. հունիսի 8-ին: Երիտասարդ տարիքում նա փախել է բենեդիկտյան վանքից, հետո սկսել է գբադվել փաստաթղթեր կեղծելով և թալանել է դյուրահավատ մի ոսկերչի՝ խոստանալով նրան գտնել մեծ գանձ: Հայտնվելով Մեսսինայում՝ Ջուզեպեն հանգրվանում է իր մորաքրոջ տանը, ում ամուսնու ազգանունը՝ Կալիոստրո, նա հետագայում ընդունում է, իսկ կոմսի տիտղոսը հորինում: Հետագայում ապագա «մոգ և կախարդ» Կալիոստրոն ճանապարհորդում է Եգիպտոս և Մալթա, ձեռք է բերում ալքիմիայի և ոգեհարցություն հմտություններ: Հետո նա տեղափոխվում է Հռոմ, որտեղ ծանոթանում է գեղեցկուհի խաբեբա Լորենցա Ֆելիչիանիի հետ, ում հետ էլ ամուսնանում է: Բարեպաշտ ուխտավորների անվան տակ երիտասարդ գույքը ճանապարհորդում է ողջ Եվրոպայով: Ջուզեպեի համար շատ ավելի մեծ նշանակություն ուներ

Կոմպոզիտորի և սցենարիստի երկկողմանի հետաքրքիր և բուռն վիճաբանությունները հանգեցրին նրան, որ Տոլստոյի վեպի գործողությունները Կեմարսկին տեղափոխեց 20-րդ դար: Հիմնական սյուժետային գիծը, քայլերը մնացին նույնը, սակայն դաստակերտը դարձավ թանգարան-դաստակերտ, երիտասարդ սիրահարված կալվածատերը՝ գիտաշխատող, ասպիրանտ, ով նույնպես սիրահարված է 18-րդ դարի տիկնոջ դիմանկարին: Բնականաբար, իրադարձությունների տեղափոխությունը 20-րդ դար իր հետ բերում է նոր հերոսների անհրաժեշտություն: Այսպես օպերայում հայտնվում են կառավարիչը, Ժան Լոնգը (վաշխառու, խաբեբա), էքսկուրսավարները, զբոսաշրջիկները, միլիցիոնները:

էքսկուրսիայի եկած խմբի հետ հայտնվում է ազնվական օտարերկրացի սենյոր Բալզամոն (կոմս Կալիոստրոն) և վերա-

---

փողը, քան կնոջ հավատարմությունը, այդ իսկ պատճառով Լորենցան հաճախ ապահովում էր ընտանիքն իր բազմաթիվ հարուստ սիրեկանների միջոցներով: 1780-ին, վաստակելով բուժարարի և ալքիմիկոսի մեծ փառք ու համբավ, կոմս Ֆենիքս անվամբ Կալիոստրոն հայտնվում է Պետերբուրգում: Նրա Հիմնական նպատակն էր ձեռք բերել կայսրուհու վստահությունը, սակայն լինելով խելացի և հեռատես անձնավորություն՝ ի տարբերություն իր հպատակների, կայսրուհին շատ շուտ բացահայտում է խաբեբային: Սակայն, հետաքրքրված ալքիմիայով, «կոմս Ֆենիքսի» երկրպագուն է դառնում իշխան Պոտյոմկինը: Բայց Ջուզեպեն և Լորենցան թույլ են տալիս մի սարսափելի սխալ. մեծ փողերի դիմաց նրանք խոստանում են բուժել մի ազդեցիկ իշխանի մահացու հիվանդ նորածին որդուն: Երկու-երեք օրից նրանք իշխանին են վերադարձնում բոլորովին առողջ երեխային, սակայն որոշ ժամանակ անց մայր իշխանուհին հայտնում է, որ փոքրիկը փոխված է. նա աղջիկ է, մինչդեռ նրանց երեխան տղա էր: Բնականաբար Ջուզեպեն ստիպված է լինում լքել Պետերբուրգը, սակայն այս անգամ ևս նրան փրկում է Լորենցան, ով սիրային կապի մեջ էր իշխան Պոտյոմկինի հետ: Սրանք էին Ջուզեպե-Ալեսանդրո-Բալզամո-Կալիոստրո-Ֆենիքսի ուղևորական արկածները: Ոչ մի սիրո պատմություն գեղջկուհի Մարիայի հանդեպ, ոչ մի այցելություն հարմարավետ կալվածատուն Սմոլենսկում, ոչ մի փորձարկում երիտասարդ կալվածատիրոջ երազանքը նյութականացնելու, ավա՞ղ, չի եղել: Խարդախ և խորամանկ գույգը մեկնում է Արևմուտք, որտեղ «մոզը» շարունակում է իր վտանգավոր գործերը մինչև 1789-ը: Նրան՝ որպես խաբեբայի, ֆրանկմասոնի և հերետիկոսի, ձերբակալում են, և կյանքի վերջին չորս տարիները նա անց է կացնում Հոռոմի Սբ. Հրեշտակ վանքում:

կենդանացնում Պրասկովյա Պետրովնային (վեպում՝ Պրասկովյա Պավլովնա):

Ըստ Թարիվերդիևի՝ Նիկոլայ Կեմարսկին հեռու էր օպերային շաբլոններից: «Նա կենտրոնացավ գործողությունների զարգացման վրա: Այդ իսկ պատճառով ստացվեց, որ սյուժեն օպերայում զարգանում է սրընթաց, առանց կանգառների: Տեքստի բանաստեղծական գիծը ստացվեց ոչ միանգամից:...Սկզբում բանաստեղծությունները ահավոր էին: Դրանք մշակվում էր Ռիմա Կազակովան, հետո՝ Ռոման Սեֆը: Ռիմա Կազակովան սարքեց մի քանի արիաներ. ինձ պետք էր, որ արիաները տարբերվեին ոճով, ռիթմիկայով, բանաստեղծական չափով, և արդյունքում դրանք բավականին ճշգրիտ փոխանցում են գործող անձանց բնավորությունները: Երբեմն ես նույնիսկ մտածում էի. որքան երջանիկ պետք է լինի կոմպոզիտորը, որը գրում է լիբրետոն անձամբ: Երբ լիբրետոն պատրաստ էր, ես փախա Սուխում աշխատելու պարտիտուրի վրա: «Կալիոստրոյի» պարտիտուրի վրա ես աշխատում էի հափշտակված»<sup>2</sup>, -հիշում է կոմպոզիտորը:

Օպերայի գաղափարական իմաստը ոչ թե տիկնոջ վերակենդանացումն է, այլ թե ինչպես կղբսևորեն իրենց մարդիկ տարբեր իրավիճակներում: Հետաքրքիր էր նաև 18-րդ և 20-րդ դարերի երաժշտական ոճերի միասնությունը, որը թույլ էր տալիս լիբրետոն: Սա իր հետ բերեց բազմաշերտ երաժշտություն (հիշենք կոմպոզիտորի՝ Երևանում սովորելու տարիների արտահայտությունը, որ երաժշտությունը պետք է գրել շերտերով), անդադար դրամատուրգիական զուգահեռներ, համադրություններ անցյալի և նորի միջև: Կոմպոզիտորը նշում էր, որ 18-րդ դարը գեղագիտորեն մոտ է եղել իրեն, իսկ Բախը, Մոցարտը, Վիվալդին իր կուռքերն են:

«Կոմա Կալիոստրո» օպերան առաջին անգամ բեմադրվեց 1983 թվականի դեկտեմբերի 4-ին Մոսկվայի կամերային երաժշտական թատրոնում: Ռեժիսորն էր Բ. Պոկրովսկին: Թարիվերդիևը բազմիցս նշել է, որ Մոսկվայի կամերային թատրոնում կա երկու հերթ ունկնդիրների և հեղինակների, և նա պատրաստ է կանգնել այդ հերթերից յուրաքանչյուրում:

<sup>2</sup> Таривердиев М. Я просто живу, М., 2004, с. 193.



Մի անգամ՝ պատահական հանդիպման ժամանակ (Տաշքենդում), Բորիս Պոկրովսկին առաջարկեց Թարիվերդիևին օպերա գրել կամերային թատրոնի համար, ինչին կոմպոզիտորը պատասխանեց, որ արդեն գրել է նկատի ունենալով «Կոմս Կալիոստրոն»։ Նրանք հանդիպեցին։ Թարիվերդիևը նախապես ձայնագրել էր օպերան մագնիտոֆոնի ժապավենի վրա (նա անձամբ էր երգել և նվագակցել ինքն իրեն)։ Մինչ նրանք լսում էին, Թարիվերդիևը հուսալքվում էր էլ ավելի. նրան ամեն ինչ ձանձրալի էր թվում ու ոչ ծիծաղելի։ Իսկ Պոկրովսկին օպերան շատ հավանեց, նույնիսկ ունկնդրելու ընթացքում բարձրաձայն հնչեցնում էր այն դերասանների անունները, ում տեսնում էր տվյալ դերում։

Թարիվերդիևը մեծ անհամբերությամբ էր սպասում բեմական փորձերին. Պոկրովսկին ինչպե՞ս կլուծի վերակենդանացման խնդիրը, ի՞նչ կհորինի գեներալների կվարտետի համար։ «Ես պարզապես նմանվեցի իմ իսկ օպերայի հերոսին՝ Ալեքսեյին, ով սիրահարված էր դիմանկարին»<sup>3</sup>, - գրում է կոմպոզիտորը։

Պոկրովսկին ամեն ինչ շատ պարզ որոշեց. ողջ բեմադրությունն ընթանում էր մեկ բեմանկարով։ Կենտրոնում Պրասկովյա Պետրովնայի դիմանկարն էր, իսկ աջ և ձախ կողմերում՝ գեներալների նկարները, բեմում կային նաև ինչ-որ պահարաններ, որոնցում տեղադրված էր ամանեղեն։

Պոկրովսկին բոլոր հարցերում Թարիվերդիևի համախոհն էր։ Նա զբաղված էր իր փորձերով և չէր ցանկանում փոխել պարտիտուրը, ինչպես հաճախ անում էին ռեժիսորները։ Ըստ նրա, եթե կոմպոզիտորն արել է իր գործը, ապա նա էլ պետք է անի իրենը՝ բեմադրի։ «Կոմս Կալիոստրոն» այնքան բնական և սահուն ընդունվեց և բեմադրվեց կամերային թատրոնում, որ թվում էր, թե կոմպոզիտորն ի սկզբանե աչխատել է հենց այդ թատրոնի և երգիչների համար։ Օպերայի գործող անձինք և կատարողներն էին.

Պրասկովյա Պետրովնա - 18-րդ դարի տիկին, ում վերակենդանացնում է սենյոր Բալզամոն - Մարիա Լեմեչևա<sup>4</sup>, սուպրանո

<sup>3</sup> Նույն տեղում, էջ 197:

<sup>4</sup> Երբ բեմադրությունը հարցը լուծված էր, Թարիվերդիևը խնդրեց Պոկրովսկուն, որ Պրասկովյա Պետրովնայի դերերգը կատարի Մարիա Լեմեչևան։ Դերերգին ծանոթանալուց հետո Մարիան ցանկություն հայտնեց Թարիվերդիևին՝ էլ ավելի

Ալեքսեյ Ֆեդյաչև - ասպիրանտ - Ալեքսանդր Պեկեղիս, տենոր  
Կալիոստորո - Հայտնի օտարերկրացի, մոգ - Անատոլի Բոյկո,  
բարիտոն

Մարիա - գրադարանավարուհի - Լիդիա Տրոֆիմովա, սոպրանո  
Ժան Լոնգ (Իվան Լոսկին) - խաբեբա, վաճառական - Ալեք-  
սանդր Պոդբոլտով, տենոր

Կառավարիչ - Վլադիմիր Խրուլյով, բարիտոն

Միլիցիոներ - Վլադիմիր Ռիբասենկո, բաս

Առաջին էքսկուրսավար - Լյուդմիլա Սոկոլենկո, սոպրանո

Երկրորդ էքսկուրսավար - Նինա Անիսիմովա, մեցցո-սոպրանո

Գեներալներ - Բորիս Տախով, տենոր, Օլեգ Գուբարև, տենոր,  
Վիկտոր Բորովկով, բաս, Աշոտ Սարկիսով - բաս

Զբոսաշրջիկներ - Ռաիսա Սոկոլովա, սոպրանո, Ելենա Անդ-  
րեևա, սոպրանո, Լիլիանա Գավրիլյուկ, մեցցո-սոպրանո, Օլեգ Գու-  
բարև, տենոր, Եվգենի Բոլուչևսկի, բարիտոն, Յարոսլավ Ռադիոնիկ,  
բարիտոն, Իգոր Պարամոնով, բարիտոն

Մոսկվայի կամերային երաժշտական թատրոնի նվագախումբ,  
ղեկավար՝ Վլադիմիր Ագրոնսկի:

Պոկրովսկին «Կոմս Կալիոստորոյ» վրա աշխատում էր մեծ հե-  
տաքրքրովթյամբ, սակայն սառն էր ընդունում Թարիվերդիևի այցե-  
լուծյունները փորձերին և ասում էր. «Ավելի լավ է գրեք ևս մեկ  
օպերա»:

Տարիներ անց՝ արդեն կոմպոզիտորի մահից հետո՝ 1996 թվա-  
կանի աշնանը, Պոկրովսկին Միքայել Թարիվերդիևի այրու՝ երաժշտա-  
գետ Վերա Թարիվերդիևայի հետ գրույցում նշել է. «Ինձ բախտ է  
վիճակվել բեմադրել տարբեր կոմպոզիտորների օպերաներ, որոնք  
ապրել և գրել են: Երբ ես բեմադրում էի Պրոկոֆևի օպերան, իմ  
հետևում նստած էին Սերգեյ Սերգեևիչը և Միրա Ալեքսանդրովնան:

---

բարդացնել իր երգամասը, ինչի արդյունքում չափազանց բարդ դերերդ ստացավ՝  
ինչ-որ տեղ գրոտեսկային երանգներով: Լեմեշևան փայլուն կատարեց դերերգը:  
Իր ողջ տաղանդը՝ «...հիանալի ձայնը, երգելու բարձրագույն կուլտուրան, դրա-  
մատիկական դերասանուհու շնորհը-բոլոր այս գծերը նա ցուցաբերեց ամբողջու-  
թյամբ Պրասկոյա Պետրովնայի դերերգի վրա աշխատելիս,-հիշում է Թարիվեր-  
դիևը,-և այդ ամենը երգչուհին անում էր զարմանալի հեշտությամբ և նրբագե-  
ղովթյամբ»: М. Таривердиев. Я просто живу, с. 197:

Սակայն ոչ մի նկատողություն ես նրանցից չլսեցի: Երբեմն քաղաքավարությունից դրդված ես դիմում էի նրանց, իսկ նրանք ձեռքով ցույց էին տալիս, որ ամեն ինչ լավ է, մի՛ շեղվիր: Նույն բանը տեղի էր ունենում Շոստակովիչի հետ, երբ ես բեմադրում էի նրա ստեղծագործությունները: Նա նստում էր հեռու, այնպիսի ձևով, որ ինձ հարմար չլինի դիմել իրեն և, Աստված մի արասցե, ինչ-որ բան հարցնեի:

...Հավանաբար, Շոստակովիչը, Պրոկոֆևը կարծում էին, որ անթույլատրելի է միջամտել, երբ ես բեմադրում եմ:

Եղել է, որ ես բեմադրել եմ երիտասարդ կոմպոզիտորների ստեղծագործություններ: Նրանք ամեն վայրկյան մոտենում էին, ինչ-որ բան էին բացատրում, ինչ-որ բանի մասին խոսում էին, պնդում էին, պահանջում էին փոփոխություններ, որ այստեղ նա մտածում էր այսինչը, այնտեղ՝ այնինչը: Ես հիմա հիշում եմ Թարիվերդիևին: Նա հաճախ էր լինում իմ փորձերին: Բայց ոչ մի անգամ ինձ չէր մոտենում: Ահա մակարդակ: Ես իմ երիտասարդ կոլեգաներին ասում եմ, որ հանճարին, մեծ կոմպոզիտորին շատ հեշտ է տարբերել սովորականից: Որևէ երիտասարդ առաջին կուրսից, ով գրել է օպերա, կսկսի առաջադրել իր պայմանները ամեն վայրկյան և ինչ-որ բան խնդրել դիրիժորից, դերասաններից:

...Ստեղծագործությունը գրված է, տրված է թատրոնին, դիրիժորին, ռեժիսորին, դերասաններին, դու այն տվել ես, բեղմնավորել ես ռեժիսորին և թատրոնը, իսկ հիմա սպասիր, երբ է այդ պտուղը Հայտնվելու:

...Ահա հիշելով Միքայելի ստեղծագործությունների փորձերը՝ ես գգում եմ հոգևոր հարմարավետություն: Ինձ հաճելի է դա հիշել»<sup>5</sup>:

Անդրանիկ ցուցադրումից հետո օպերան երկար տարիներ շարունակեց իր բեմական կյանքը, այն հաճախ երկրից դուրս էին բերում, օպերան ներկայացվեց նաև Հայաստանում:

Հայաստանի հետ կապված մի գալիչտալի պատմություն է հիշատակված Թարիվերդիևի ինքնակենսագրական գրքում. «Կալիոստորո» օպերայի հյուրախաղերի ժամանակ ես եղա Երևանում: Հիշում եմ՝ այնտեղ ուրախ էր և շատ ծիծաղելի: Հասանք բավականին ուշ,

<sup>5</sup> Таривердиева В. Биография музыки. М., 2004, с. 537-538.

համարում անելիք չկար, դուրս եկա բար: Ի՞նչ են պատվիրում Երևանում: Հայկական կոնյակ: Պատվիրեցի: Փորձում եմ վճարել:

- Ի՞նչ եք անում: Ինչպես կարելի է, լուրջ վիրավորված է բարմենը:

Առավոտյան պատվիրում եմ տաքսի, որ քաղաք դուրս գամ: Հասնում եմ թատրոնի մոտ: Փորձում եմ վճարել: Ձեն վերցնում: Գալիս եմ շուկա: Ուզում եմ կանաչի և պանիր վերցնել: Ընտրում եմ: Ինձ չըջապատում են բոլոր կողմերից: Գումար էլի չեն վերցնում:

Երբ ես եկա դրամարկղ ինքնաթիռի տոմս վերցնելու, և ինձանից գանձեցին դրամը, ես շատ զարմացա, հետ էի վարժվել: Այդպես անցան երևանյան հյուրախաղերը: Հրաշալի: Օպերան էլ ընդունեցին ուղղակի հիանալի»<sup>6</sup>:

Օպերայի նախաբանում Թարիվերդիևը նշում է, որ այս ստեղծագործության յուրահատկությունը հենքն է ժամանակակից երաժշտական ինտոնացիաների վրա, որը որոշակի պահանջներ է ներկայացնում կատարողներին: Նրանք պետք է տիրապետեն ոչ միայն վոկալ արվեստի ողջ հնարավորությունների ներկայակին (ճկուն ասերգից մինչև բնական վոկալիզացիա), այլ զուգորդեն իրենց մեջ օպերային և դրամատիկ դերասանի ամպլուան:

Հետագայում՝ օպերայի հեռուստատեսային տարբերակի պրեմիերայից առաջ, Թարիվերդիևը, ներկայացնելով այն, նշեց. «Այս աշխատանքը այնքան թանկ է ինձ համար, որ որոշեցի ինքս այն ներկայացնել: Վերջին տարիներին օպերան վերածնունդ է ապրում և ոչ միայն օպերան, այլև լուրջ երաժշտությունը: Եվ սկսվեց այն երգեհոնային երաժշտության հանդեպ հետաքրքրությունից: Օպերան միշտ եղել է ժանր լայն հանդիսատեսի համար, նա երբեք չի եղել էլիտար: Այն միշտ գրավել է հանդիսատեսի ամենալայն շերտերին, այդ թվում՝ նաև երիտասարդությանը: Մոցարտի օպերաները սուլում էին, երգում էին պանդոկներում, գիտեին շատերը, փողոցներում նրա օպերաների մեղեդիները նվագում էին երգեհոնիկների վրա, էլ չեմ ասում Վերդիի և Չայկովսկու օպերաների մասին:

Իր զարգացման ընթացքում օպերան անցավ տարբեր փուլեր: Նորարարական, հետաքրքիր չըջադարձ էին դարասկզբին Ալբան

<sup>6</sup> Таривердиев М. Я просто живу, с. 200.

Բերգի «Վոցեկը», Շոստակովիչի «Քիթը»: Օպերան դուրս եկավ նոր փորձարկումների, նոր ճանապարհների: Սակայն այս ամենի հետ մեկտեղ, զուգահեռ միշտ եղել է ուղղութիւն, որն ուղղված է եղել լայն հանդիսատեսին: Այս ուղղութիւնները կարող են ապրել միասին, առանց թշնամանքի, փոխլրացնելով միմյանց:

...«Կոմս Կալիոստրո» օպերայի իմաստն այն է, որ պետք չէ փնտրել կուռքեր անցյալում, մարդիկ, որոնք շրջապատում են մեզ, առավել հետաքրքիր են:

...Օպերան դասական *opera-buff* է, կոմիկական օպերա: Ես ցանկանում էի մի կողմից մոտեցնել հնչողութիւնը քաղաքային ինտոնացիային, իսկ մյուս կողմից դրան են գումարվում 18-րդ դարի կատակային ոճապատճենումը, նմանակումը: Ահա այս երկուսի միասնութիւնը մենք փորձել ենք միավորել և՛ երաժշտութիւն, և՛ դրամատուրգիայի մեջ»<sup>7</sup>:

Թարիվերդիերը շատ ոգեշնչված էր աշխատում «Կալիոստրոյի» վրա: Իր ինքնակենսագրական գրքում նա գրում է. «Ես ծիծաղում էի ու տառապում նրանց (հերոսների-Ն.Գ.) հետ, սիրում էի կամ ծաղրում ու հեզնում էի նրանց: Ես հաճույք էի ստանում աշխատանքից, ինչպես հաճույք էի ստանում միշտ, երբ մնում էի մենակ պարտիտուրի թղթով: Եվ մոռանում էի ամեն ինչի մասին»<sup>8</sup>:

Օպերայում իրադարձութիւնները ծավալվում են 24 ժամվա ընթացքում, և օգտագործվում է մեկ բեմանկար: Ունկնդրի համար, շնորհիվ միջանցիկ զարգացման (յուրաքանչյուր տեսարան *attacca* անցնում է հաջորդ տեսարան), այդ 1 ժամ 24 րոպեն անցնում է աննկատ, թեթև, և այս հաճելի, զվարճալի մթնոլորտի ավարտին ունկնդիրը հասկանում է, որ ոչ միայն լսեց, տեսավ Թարիվերդիեի հերթական փայլուն կտավը, այլ նաև ընկալեց նրա դաստիարակչական գաղափարը՝ չփնտրել կուռքեր անցյալում. չէ՞ որ մեր կողքին կան մարդիկ, ովքեր ավելի հետաքրքիր են և սիրում ու գնահատում են մեզ:

<sup>7</sup> Google-Опера “Граф Калиостро”-Вступительная речь М. Таривердиева к телевизионной версии оперы “Граф Калиостро”.

<sup>8</sup> Таривердиев М. Я просто живу, с. 193.

*Օպերան բաղկացած է երկու գործողությունից<sup>9</sup>, որոնցից յուրաքանչյուրը պարունակում է 2-ական պատկեր: Առաջին գործողու-*

---

<sup>9</sup> **Առաջին գործողություն:** Առաջին պատկեր - 18-րդ դարի թանգարան-դաստակերտն է: Էքսիկուրսավարը պատմում է գրոսաչրջիկներին թանգարանի, այնտեղ գտնվող իրերի մասին, պատասխանում է նրանց հարցերին, ապա բոլորի ուշադրություն է ներկայացնում թանգարան - դաստակերտի տիրուհու՝ Պրասկովյա Պետրովնայի նկարը, որից հետո խումբը հեռանում է պատշգամբ:

Երիտասարդ ասպիրանտ Ալեքսեյ Ֆեդյաշևը ինքնամոռաց սիրահարված է հենց այդ նկարին, որտեղ պատկերված է Պրասկովյա Պետրովնան, և խոստովանում է իր սիրո մասին:

Հանկարծ գրոսաչրջիկների խմբում հայտնվում է նշանավոր օտարերկրացի, մոզ և կախարդ սենյոր Բալզամոն: Չորս գեներալների դիմանկարներից նա տեղեկանում է, որ Ալյոշան սիրահարված է Պրասկովյա Պետրովնային: Հանկարծ հայտնվում է Ալյոշան և ծանոթանում Կալիոստրոյի հետ, վերջինս խոստանում է վերակենդանացնել Պրասկովյային:

Երկրորդ պատկեր - Ալյոշան պատմում է Մարիային (ով սիրահարված է Ալյոշային), որ ոմն սենյոր Բալզամոն խոստացել է վերակենդանացնել Պրասկովյա Պետրովնային: Մարիան տխուր է. չէ՞ որ ինքն արդեն վաղուց սիրում է Ալյոշային, սակայն նրա համար չկա ավելի ծանր բան, քան անպատասխան սերը:

Հայտնվում է Ժանը՝ Իվան Լոժկինը՝ խաբեբա և խարդախ անձնավորություն, ով փնտրում է Ալյոշային՝ խորհուրդ հարցնելու նպատակով ինչ-որ իրերի վերաբերյալ, որոնք պատրաստվում է վաճառել: Սակայն Ալյոշան մերժում է նրան՝ ասելով, որ ժամանակը չէ: Նորից գալիս է Կալիոստրոն, հրամայում Ժանին մնալ մինչև փորձարկման ավարտը: Եվ ինչպես խոստացել էր Ալյոշային, վերակենդանացնում է Պրասկովյա Պետրովնային:

**Երկրորդ գործողություն:** Երրորդ պատկեր - Պրասկովյա Պետրովնան փորձում է հասկանալ ինչ է կատարվում, ովքեր են այս մարդիկ, որ շրջապատել են իրեն: Սակայն հենց առաջին խոսքերից ակնհայտ է դառնում նրա անգուսպ և անհավասարակշիռ բնավորությունը: Նա ծաղրում և հեգնում է ամենքին, նույնիսկ Մարիային: Իսկ երբ խոսվում է նորածնությունից մասին, Մարիան սիրալիք առաջարկում է իր հագուստներից մեկը, քանի որ շքեղ, ճոխ, պարահանդեասային զգեստներ այլևս չեն կրում: Նրանք հեռանում են:

Ալյոշան խորապես հիասթափված է. հրաշքը կատարվեց, բայց նա ուրախություն չի ապրում. մի՞թե այս մասին էր ինքը երազում, մի՞թե նա է, ում սիրել է այսքան ժամանակ: Գալիս են Կալիոստրոն, Ժանը, այնուհետև՝ Պրասկովյա Պետրովնան և Մարիան՝ ժամանակակից հագուստներով և երգում են նորածնությունից մասին:

Չորրորդ պատկեր-Պրասկովյա Պետրովնան ցնցված է իր բացահայտումներով. զարմանալի է տեսնել առանց ածուխի արգուկ, խոսող մեքենա, ջրի ծորակ:

թյունն ընթանում է առանց Պրասկովյա Պետրովնայի, երկրորդ գործողութայան ակտիվ մասնակից է նաև Պրասկովյան (վերակենդանացումը տեղի է ունենում առաջին գործողութայան վերջին ըուպեններին, սակայն այստեղ հերոսուհին ունի ընդամենը մեկ-երկու ռեպլիկ):

Օպերայի հերոսները կերպարները բացահայտվում են արիաների, արիտգոների և երգերի միջոցով: Մեծ նշանակություն են ձեռք բերում քառյակները, և դա բնական է, քանի որ ինքը՝ կոմպոզիտորը, նշում է հենքը իշխող քաղաքային երաժշտական ինտոնացիայի վրա: Իսկ ռեչիտատիվների և երկխոսությունների մասին Թարիվերդիևը գրում է. «Ո՞վ ես»-ում (կոմպոզիտորի առաջին օպերան է - Ն. Գ.), որպեսզի հաղթահարեմ օպերայի պայմանականությունը, ես ներմուծեցի խոսակցական հատվածներ: Սակայն դեռ այն ժամանակ հասկացա, որ այնուամենայնիվ դա այդքան էլ լավ չէ օպերայում: Ի հայտ է գալիս փոքր-ինչ օպերետային ոգի: Կարե՛ր՝ անցումներ երաժշտությունից դեպի ռեչիտատիվ և խոսակցություն, չպետք է լինեն: Այդ

---

Բայց ու՞ր է երաժշտությունը. Կալիոստրոն հայտարարում է պարահանդեսի սկիզբը: Պրասկովյա Պետրովնան պարի ընթացքում փոխում է զուգընկերոջը. Այրոշային փոխարինում է Ժան Լոնգը: Մինչ նրանք պարում են, կառավարիչը Այրոշայից տեղեկանում է վերակենդանացման մասին և սպառնում է միլիցիոներ կանչել:

Պարահանդեսն ավարտվում է: Կալիոստրոն, Այրոշան, Մարիան, Պրասկովյա Պետրովնան և Ժան Լոնգը սկանդալից խուսափելու ելք են փնտրում: Մարիան առաջարկում է Պրասկովյային ժամանակավորապես վերադառնալ նկարի մեջ: Բայց անօգուտ է: Նա որոշել է հեռանալ Ժանի հետ: Հարցի լուծումը գտնում է Մարիան. նա որոշել է զոհաբերել իրեն հանուն Այրոշայի և Պրասկովյա Պետրովնայի հագուստներով մոտենում է Կալիոստրոյին և խնդրում իրեն վերադարձնել նկարի մեջ: Կալիոստրոն համաձայնվում է, և փորձարկումը տեղի է ունենում: Գալիս են կառավարիչը և միլիցիոները: Կառավարիչը պատմում է նրան ողջ պատմությունը: Սակայն միլիցիոները պարզում է, որ կառավարիչը գինովցած է, չի հավատում նրան և ուղեկցում է բաժանմունք:

Այրոշան մենակ է, նա վերջնականապես ոչնչացված է, նա դավաճանեց Մարիային և կորցրեց նրան անդարձ:

Բայց ի՞նչ է սա. հայտնվում է Մարիան: Նա իրական է: Փաստորեն այդ ամբողջը երազ էր՝ Այրոշայի երազը:

Հայտնվում է զբոսաշրջիկների խումբը, և էքսկուրսավարը պատմում է թանգարանի, 18-րդ դարի պարագաների մասին, ապա խմբի ուղադրությունն է ներկայացնում դաստակերտի տիրուհու՝ Պրասկովյա Պետրովնայի նկարը:

իսկ պատճառով «Կալիոստրոյում» ես լայնորեն օգտագործել եմ *secco*-ռեչիտատիվներ կլավեսինի նվագակցությամբ: Թեև պահպանել եմ քիչ քանակությամբ խոսակցական հատվածներ և «Կալիոստրոյում»: Չգիտեմ, արդյոք ես ճիշտ էի մինչև վերջ: Ամեն դեպքում օպերայում ամեն ինչ պետք է երգվի»<sup>10</sup>:

Ինչպես նշում է Ա. Յուկերն իր աշխատության մեջ. «...հենց լիբրետոն կոմպոզիտորին տալիս էր հիմք դրամատուրգիական գուգահեռների, բազմաշերտության համար, հնագույն և ժամանակակից երաժշտական ոճերի շարունակ կապակցման համար, խաղի միջոցով ստեղծման համար «այն ժամանակ» և «այսօր»-ի միջև:

...«Կոմս Կալիոստրո» օպերայում բազմաոճային տարրերը էլ ավելի սրվեցին, դարձան կերպարային կոնտրաստների, կատակերգայնության սրացման, բնավորությունների անձնավորման (персонафикация) բացահայտման միջոց»<sup>11</sup>:

«Կոմս Կալիոստրոն» Թարիվերդիևը բնութագրեց իբրև *operabuff*, սակայն ողջ ստեղծագործության ընթացքում մենք բազում անգամներ ականատես ենք լինում անցումներին բուֆոնազից դեպի իրական, «լուրջ» լիբրիկա, որը ոչ մի կապ չունի կոմիզմի հետ: Խորը քնարականությամբ են լցված Ալյոշայի արիաները, Մարիայի արիան և երգը, Կալիոստրոյի արիոզոն և նույնիսկ անզուսպ Պրասկովյայի արիան, որը ոչ միայն Թարիվերդիևի օպերային արվեստի, այլև, թող վերամբարձ չհնչի, համաշխարհային օպերային արվեստի գոհարներից մեկն է:

Մինչդեռ հումորով և հեգնանքով են լեցուն ժանի քառյակները, Պրասկովյայի առաջին մուտքը, նրա մասնակցությամբ հաջորդ տեսարանները, կառավարչի և միլիցիոնների տեսարանը:



<sup>10</sup> Таривердиев М. Я просто живу, с. 198.

<sup>11</sup> Цукер А. Микаэл Таривердиев. М., 1985, с. 260.



Օպերայի գլխավոր հերոսները, բացառությամբ Ալյոշայի, ստատիկ կերպարներ են: Նրանք առաջին մուտքից մինչև վերջին տեսարանը չեն զարգանում և չեն կրում որոշակի փոփոխություններ: Ինչ վերաբերվում է Ալյոշային, ապա նա, պահպանելով «սեր» ասվածի հանդեպ իր ջերմությունն ու հուզականությունը, հասկանում է այդ սիրո իրական արժեքը, ի վերջո գտնում այն հակին, ով արժանի է իր սիրուն:

Օպերայի յուրաքանչյուր հերոս ունի իր ոճական նկարագիրը: Ալեքսեյինը յուրահատուկ էստրադային-օպերային ոճ է, որը ծնվում է ժամանակակից քնարական էստրադային երգի և ավանդական օպերային ձևերից եկող զարգացման սկզբունքների և նյութի կազմակերպման միաձուլումից:

тол- ку в при- зу- ман-ном и-ге-

- а - ле, вездѣ онъ га-лекъ отъ

Մարիայի կերպարը ժանրային իմաստով լուծված է երգ-ուժմանսի միջոցով:

Մեկ այլ, կարևորագույն շերտ են օպերայում 18-րդ դարի երաժշտության ժանրային տարրերը, որոնք առավել վառ ի հայտ են գալիս Պրասկովյա Պետրովնայի դերերգում:

Be-теръ за- херъ мнѣ-мѣ- о- нѣт Ѡз- нѣт,





*Մինոր տոնայնությունների տերցիային համադրություն.*

**\*\* Ինտրողուկցիա-զրոսաչրջիկների առաջին խումբ (h-moll—g-moll)**

**\*\* Ժանի երկրորդ քառյակները (h-moll—g-moll—h-moll)**

**\*\* Պրասկովյայի ռեչիտատիվը և արիան երրորդ պատկերից (gis-moll—es-moll)**

**\*\* Կալիոստրոյի և Ալյոշայի տեսարանը (d-moll—fis-moll—d-moll)**

**\*\* Երրորդ պատկերի առաջին տեսարանը (g-moll—h-moll)**

*Հեռավոր տոնայնությունների համադրում կամ կտրուկ անցում այլ տոնայնություն.*

**\*\* Ալյոշայի և Մարիայի տեսարանը երկրորդ պատկերից (d-moll—es-moll—Des-dur—b-moll)**

**\*\* Ալյոշայի և Պրասկովյայի տեսարանը երրորդ պատկերից (f-moll—b-moll—h-moll)**

**\*\* Կալիոստրոյի և Ժանի տեսարանը (h-moll—f-moll—g-moll—f-moll)**

**\*\* Մարիայի երգը չորրորդ պատկերից (a-moll—b-moll—a-moll)**

*Ատոնալ հատվածներ.*

**\*\* Տեսարան չորրորդ պատկերից (էջ 379-403)**

**\*\* Տեսարան չորրորդ պատկերից (էջ 430-438, 440-447):**

*Այսպիսով, կոմպոզիտորը օպերայում եվրոպական մաժոր և մինոր ձայնակարգերի հետ մեկտեղ ծավալուն ռեչիտատիվային և խոսակցական հատվածներում օգտագործում է նաև ատոնալ համակարգ:*

*Օպերայի երաժշտական լեզուն առանձնանում է փոխկանչերով, սեկվենցիոն զարգացմամբ արիաներում-արիոգոններում-երգերում, տրիոլային շարժման գերհագեցվածությամբ, ինչը երբեմն պարայնություն, երբեմն էլ երգայնություն է հաղորդում օպերայի բազում հատվածների:*

*«Կոմս Կալիոստրոն» պատկանում է այն օպերաների թվին, որոնք դեռ երկար կյանքով են ապրելու՝ հաճույք, լուսավոր տրամադրություն և լավը գնահատելու ունակություն հաղորդելով ունկնդրին:*

## **ОПЕРА “ГРАФ КАЛИОСТРО” МИКАЭЛА ТАРИВЕРДИЕВА**

Микаэл Леонович Таривердиев (15.08.1931-25.07.1996), по национальности армянин, один из выдающихся советских композиторов второй половины 20-го века.

Данная статья посвящена опере Таривердиева "Граф Калиостро", второй из четырех опер композитора. В работе представлена история создания оперы, ее первой постановки, обогащенная воспоминаниями самого композитора, а также талантливого оперного режиссера Б. Покровского, который первым поставил на сцене Камерного музыкального театра оперу "Граф Калиостро".

В данной работе также указаны формообразующие, музыкально-выразительные, драматургические принципы и средства, используемые композитором, в общих чертах даны характеристики главных действующих лиц оперы и типичные для их образов жанрово-интонационные средства.

## ՓԱՆՈՍ ԹԵՐԼԵՄԵԶՅԱՆԻ ԳՐԱԿԱՆ ԺԱՌԱՆԳՈՒԹՅՈՒՆԸ

Հայ կերպարվեստի պատմության մեջ Փանոս Թերլեմեզյանն իր արժանի տեղն է գրադեցնում: Լինելով հայ գեղանկարչության ռեալիստական ուղղության կարկառուն ներկայացուցիչ՝ արվեստի բազմաբնույթ հարցերի վերաբերյալ նա ուներ իր ուրույն կարծիքը, նախընտրությունները և տեսակետները:

Փ. Թերլեմեզյան նկարչի մասին շատերը գիտեն՝ կյանքի դժվարին «ողիսական» ապրած, պատերազմի բովով անցած, ճակատագրի բերումով օտար երկրներում ստեղծագործած, իրապաշտական գեղանկարչության ավանդույթների ջատագով, իր արվեստում շատ պահպանողական, իրատես արվեստագետ:

Սակայն շատ քչերին է հայտնի նրա գրական ժառանգությունը:

Հայաստանի ազգային պատկերասրահի հուշաձեռագրային բաժնում պահվում է Թերլեմեզյանի գրական ստեղծագործությունների մի մասը ինչպես տարբեր տարիներին հրատարակված աշխատանքներ, հոդվածներ, այնպես էլ անտիպ (ձեռագիր) էջեր:

Ներքին Մարտիկյանի նկարչի կյանքը և արվեստը ներկայացնող մենագրության մեջ այս հարցը չի դիտարկվում, հեղինակը չի խոսում մեծ նկարչի հեղինակած գրվածքների մասին:

Մեր ուսումնասիրության ընթացքում հավաքեցինք արվեստագետի գրական հրատարակումները ևս, որոնք առնչվում են և՛ հասարակական-քաղաքական բնույթի խնդիրներին, և՛ արվեստի տարաբնույթ հարցերին:

Ներկայացնենք դրանք ըստ ժամանակագրական կարգի:

Փ. Թերլեմեզյանը տիրապետում էր մի քանի լեզուների, այդ թվում՝ նաև պարսկերենի, ուստի ժամանակին պարսկերենից հայերեն է թարգմանում պարսիկ բանաստեղծ Բաբա Թահեր Օրիանի քառյակները<sup>1</sup>: Հրատարակման աշխատանքներին նպաստել է Հով-

<sup>1</sup> Բաբա Թահեր Օրիանը ծնվել է Համազանում, պարսից գրականության հիմնադիրներից մեկն է, ապրել է 11-րդ դարի կեսերին, լուրի բարբառով գրել է քառյակներ, որոնք աչքի են ընկնում իրենց պարզությամբ: Գովերգում է սերը, շոշա-

Հաննես Թումանյանը. ըստ Թերլեմեզյանի՝ այս աշխատանքն արժանացել է մեծ բանաստեղծի Հավանուլթյանը, ով իր հորդորներով օժանդակել է վերջինիս հրատարակմանը<sup>2</sup> :

Քառյակների առաջին հատվածը լույս է տեսել «Գեղարվեստ» Հանդեսի 1908 թվականի երկրորդ համարում<sup>3</sup>.

Իմ սիրտըս մշտապես լեցուն է կր-  
րակով և աչքերս արցունքով սիրոյս.  
կարասը լեցուած է ջրկիրարիս արիւնով.  
եթե մահէս յետոյ, հողակոյտիս մօտեն  
անցնես, անուշահոտութիւնդ ինձ  
յարութիւն պիտի տայ...

Իսկ արդեն հաջորդ տարի՝ 1909-ին, նույն Հանդեսում տպվում է քառյակների շարունակութիւնը<sup>4</sup> :

Ինչ խոսք, սա նկարչի գրական գործունեութեանն առնչվող մինչև այժմ չլուսաբանված, նորահայտ տեղեկութիւն է :

1913 թվականին «Շանթ» Հանդեսում հրատարակվում է Թերլեմեզյանի «Երկու հայ ճարտարապետներ» հոդվածը<sup>5</sup> : Այստեղ խոսվում է պոլսահայ երկու ճարտարապետների՝ Հովսեփ Ազնավուրի (1854, Լոնդոն - 1935, Կ. Պոլիս) և Լևոն Նաֆիլյանի (1877, Կ. Պոլիս - 1937, Փարիզ) մասին, որոնց արվեստը նկարիչը բարձր էր գնահատում : Հատկապես մատնանշում է Կ. Պոլսի Բերայի թաղամասում

---

փում հասարակական խնդիրներ, ներկայացնում ժամանակին տիրող անարդարութիւնները : Մինչև 1927 թվականը բանաստեղծի քառյակներից ընթերցողին հայտնի էր մոտ 60-ը, իսկ գրականագետ Վահիգ Դաստգերբու շնորհիվ Թեհրանում հրատարակվեց Թահերի քառյակների լրիվ զիվանը (տե՛ս Բաբա Թահեր Օրիան Համադանի, Քառյակներ և դազալներ, Թեհրան, 1930, էջ 7-41) :

<sup>2</sup> Տե՛ս Թումանյանը ժամանակակիցների հուշերում, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչութիւն, 1969, էջ 565-568 : Թերլեմեզյան Փ., Կյանքիս հուշերը // ՀԱՊ հուշածեռագրային բաժին, Ծ-60, թիւ. 3 :

<sup>3</sup> Տե՛ս Թերլեմեզյան Փ., Բաբա Թահեր Օրիանի քառեակները // «Գեղարվեստ», Թիֆլիս, 1908, N 2, էջ 71-73 :

<sup>4</sup> Տե՛ս Թերլեմեզյան Փ., Բաբա Թահեր Օրիանի քառեակները // «Գեղարվեստ», Թիֆլիս, 1909, N 3, էջ 101-103 :

<sup>5</sup> Տե՛ս Թերլեմեզյան Փ., Երկու հայ ճարտարապետներ // «Շանթ», Պոլիս, 1913, N 34-35, էջ 164 :



Ազնավուրի կողմից եզրկատացի իշխանի համար կառուցված մի շինութիւնն՝ իր տեսակի մեջ փառահեղ մի կառույց:

Հողվածագիրն իր ուշադրութիւնը սկեռում է ճարտարապետի կիրառած հետաքրքիր հնարքի վրա, այն է՝ շենքի ներքևի հատվածից մինչև երկրորդ հարկը աստիճանաբար ձգվող գորշ կանաչ երանգի քարերի օգտագործումը, որի արդյունքում վարից վեր դիտելու դեպքում հեռանկարային պատրանք էր առաջանում: Շենքի վերևի հատվածներն իրենց վրա կրում էին լոտոսաձև զարդեր, ըստ նկարչի՝ այդ զարդանախշերն ընդօրինակված էին թագավորական զինանշաններից: Ճարտարապետական այս շինութիւնն առնչութեամբ Թերլեմեզյանը հայտնում է վերջինս արևելյան ոճով կառուցելու իր անձնական ցանկութեան մասին:

Երկրորդ շինութիւնը Ղալաթիո մեծ կամրջի մոտ գտնվող, Շիրքեթ Խայրիեի համար ճարտարապետ Լևոն Նաֆիլյանի կառուցած շենքն է: Նկարիչն այն նմանեցնում է արմավենու, որի կատարը սլանում է դեպի կապույտ երկինքը:

Բանագործիւն վերջում Թերլեմեզյանը նշում է, որ վերը ասվածն իր անձնական, գեղարվեստական տպավորութիւնն է, որ ցանկալի կլիներ լսել տվյալ շինութիւնների մասին ճարտարապետների մասնագիտորեն հիմնավորված, քննադատական խոսքը:

Հիրավի, հողվածն ընթերցելիս նկատում ենք, որ հողվածագիրը նկարիչ է, քանի որ վերջինս ներկայացնում է իր անձնական, գեղարվեստական զգացողութիւնները. խոսում է ճարտարապետական շինութիւններում կիրառված գունային համադրութիւնների, հեռանկարային կրճատումների և դեկորի զարդանախշերի մասին:

Թերլեմեզյանը՝ 1915 թվականի Վանի ինքնապաշտպանական մարտերի անմիջական մասնակիցը, լինելով Վանի դեպքերի կիզակետում, ներկայացնում է «Ժողովրդին ենք պարտական» հողվածը, որը 1916 թվականին հրատարակվել է «Վան-Տոսպ» տարեգրքում<sup>6</sup>: Այստեղ հանգամանորեն ներկայացված է ինքնապաշտպանական մարտերի գործընթացը զրկանքներով, դժվարութիւններով լի ուղին, նկարագրում է ինքնազոհ ժողովրդի մարտական ոգու արիւթիւնը: Հող-

<sup>6</sup> Տե՛ս Թերլեմեզյան Փ., Ժողովրդին ենք պարտական // «Վան-Տոսպ», Թիֆլիս, 1916, N 22-23, էջ 11:

վածագիրը մեկնաբանում է, որ 1915-ի կռիվը բացարձակորեն ժողովրդական պատերազմ էր. «Այդ կռուի պանծալի օրերուն գյուղացին գիշեր ու ցերեկ խրամատներ կփորէր, մի քանի գյուղացի քահանաներ առիւծաշունչ երիտասարդութեան կողքին կը կռուէին, 4-5 տարեկան երեխաներ տեսայ, որոնք գետինը քչփորելով թշնամու գնդակները կը հանէին հողերու մէջէն ու մեզ կբերէին...»: Հողվածը գրված է ականատեսի կողմից՝ համեմված անձնական վերապրումներով, մտքերով, տեսակետներով: Նյութն ունի հուշագրային, փաստագրական բնույթ:

Քաղաքական թեմաների հետ կապված նկարչի թերևս ամենածավալուն հրապարակումը «Ժողովուրդ» օրաթերթում լույս տեսած «Կացութիւնը Կովկասի մէջ» գրվածքն է<sup>8</sup>: Ծիշտ է, այն հարցազրույց է հիշեցնում, որտեղ ներկայացված են նկարչի քաղաքական հայացքները, այնուհանդերձ վերջինս դասում ենք նկարչի հողվածների շարքին: Հեղինակը մանրամասն խոսում է 1919 թվականին Կովկասի քաղաքական իրադրություն, երկրում տիրող տրամադրությունների, Ադրբեջանում հայտարարված զորաշարժի մասին:

Մատնանշվում է Ադրբեջանի և Թուրքիայի սերտ համագործակցություն փաստը: Հեղինակն անդրադառնում է Կովկասի երկրորդ խորհրդաժողովին՝ փաստելով, որ այն չտվեց բաղձալի արդյունք, և երրորդ վեհաժողովի կազմակերպման անհրաժեշտություն է զգացվում, միևնույն ժամանակ չափազանց կարևորելով Հայաստանում բարենորոգումներ կատարելու խնդիրը և ընդհանուր ընտրություններ անցկացնելու կարևորությունը: Նաև արծարծվում է այդ ժամանակաշրջանում Ադրբեջանի և Հայաստանի փոխհարաբերությունների հարցը երկու կողմերի գինյալ խաղաղություն, ընդհարումների, հայկական տարածքների վրա հարձակումների և հայկական կողմի պատասխան քայլերի մասին:

Չնայած այն հանգամանքին, որ Թերլեմեզյանն իրեն քաղաքական գործիչ չէր համարում, այնուամենայնիվ նա անտարբեր չի մնում

---

<sup>7</sup> Նույն տեղում, էջ 11:

<sup>8</sup> Տե՛ս Թերլեմեզյան Փ., Կացութիւնը Կովկասի մէջ. Հայ Հանրապետութիւնը եւ իր յարաբերութիւնը դրացիների հետ // «Ժողովուրդ», Պոլիս, 1919, 30 հուլիսի, թիվ 147:

երկրում ծավալված քաղաքական վերջին իրադարձությունների հանդեպ: Ասվածի վկայությունն է դիտարկված հոդվածը:

Հայաստանի ազգային պատկերասրահի նկարչի հուշածեռագրային բաժնում է պահվում դեռևս անտիպ (ձեռագիր) արխիվային մի վավերագիր, որը կրելով «Աղասու Հագուստը: Ըստ իմ հիշողության 1878թ.: Թատրոնի ելույթ - Թիֆլիս» խոսուն վերնագիրը<sup>9</sup>, վկայում է այն մասին, որ նկարիչը նշված ժամանակահատվածում խաղացել է Թատրոնում. «Ոտքերիս - կարմիր, սպիտակ և կանաչ բրդի շորաբ, հագած գեղեցիկ ծոփաթելերով հյուսած շարոխների մեջ...»<sup>10</sup>: Նկարչի կյանքի վաղ շրջանում Թատրոնում խաղալու եղելությունները այլ տեղեկություններ չկան, սա միակ աղբյուրն է:

Ինչպես «Վան-Տոսպ» տարեգրքի հոդվածը, այնպես էլ տվյալ նյութը կարելի է դասել արվեստագետի հուշագրությունների շարքին: Ըստ էության, այս փոքր շարադրանքը նկարագրողական բնույթ է կրում: Թերլեմեզյանը տալիս է տվյալ թատերական ներկայացման իր հերոսի հանդերձանքի բնութագիրը: Հետևաբար այս նյութը դժվար է հոդված անվանել:

ԱՄՆ-ում բնակվելու առաջին տարիներին՝ 1923 թվականին, «Հայաստանի կոչնակ» հանդեսում տպագրվում է արվեստի տարբերակի հարցերին անդրադարձող նկարչի ընդարձակ հոդվածը, որն ըստ իր կառուցվածքի բաժանված է երկու մասի<sup>11</sup>: Առաջին հատվածը նվիրված է արվեստի տեսական խնդիրներին, որտեղ Թերլեմեզյանը ժխտում է «արվեստը արվեստի համար» հայտնի տեսակետը՝ գտնելով, որ արվեստը պետք է հասանելի և հասկանալի լինի հասարակ մարդուն, միաժամանակ կարևորելով ստեղծագործության մեջ «ձգտման» ներկայությունը: Արվեստագետը գրում է. «Արուեստի նպատակը կեանքի զանազան յոյզերը ու մոմէնթները բերեղացած ձեռով արտայայտելու մէջ կը կայանայ... Օժտուած արուեստագէտը իրերն այնպէս օպէկիթիւ կերպով և տաղանդով կը

<sup>9</sup> Տե՛ս Թերլեմեզյան Փ., Աղասու Հագուստը: Ըստ իմ հիշողության 1878թ.: Թատրոնի ելույթ - Թիֆլիս // ՀԱՊ հուշածեռագրային բաժին, Ծ-30, Ի-3275, N 175:

<sup>10</sup> Նույն տեղում:

<sup>11</sup> Տե՛ս Թերլեմեզյան Փ., Արուեստի մասին. Մտքեր եւ տեղեկութիւններ // «Հայաստանի կոչնակ», Նյու Յորք, 1923, ԻԳ տարի, թիվ 20, էջ 619, 620:

դասաւորէ, որ մենք կ'առաջնորդուինք զալ այն եզրակացութեան, ինչ որ Հեղինակը կը պարտադրէ...»<sup>12</sup>:

Գրվածքի երկրորդ մասում արծարծվում են Հայ արվեստի պատմութեան էջերում արձանագրված նվաճումները և ձեռքբերումները: Հայացք նետելով անցյալին՝ Հեղինակը մատնանշում է ավերածութիւնների, հրդեհների բովով անցած մեր ճարտարապետութեան անգին գոհարների պահպանման անհրաժեշտութիւնը՝ հիշատակելով Յոզեֆ Ստրիգովսկու, Նիկողայոս Մառի Հայագիտական ուսումնասիրութիւնների կարևորութիւնը:

Ապա անդրադառնում է ժամանակակից արվեստին, բարձր է գնահատում «Հայ արվեստագետների միութեան» հիմնադրումը<sup>13</sup> և մի շարք մշակութային օջախների ստեղծման գաղափարը: Արտերկրում ապրող և ստեղծագործող արվեստագետներին նկարիչը հորդորում է հայրենիք վերադառնալ: Թերլեմեցյանը վստահ էր. «Ինքնուրոյն Հայ արուեստը միայն հայրենի հողի վրայ կրնայ բողբոջիլ ու ծլարձակել... Այլեւ մեր Երուսաղէմը Հայ երկիրը պիտի ըլլայ եւ մենք ուխտաւորներ այդ սրբավայրին»<sup>14</sup>: Այս հոգվածը ներկայացնում է նկարչի կարծիք-տեսակետներն արվեստի որոշ տեսական խնդիրների շուրջ, խոսվում է Հայ արվեստի անցած նվաճումների և զարգացման հեռանկարների մասին:

Կերպարվեստի վերաբերյալ նկարչի մեկ այլ ստվարածավալ հոգված լույս է տեսել կրկին «Հայաստանի կոչնակ»-ի էջերում, այս անգամ 1924 թվականի համարներից մեկում, որը նվիրված էր Նյու Յորքի «Մակբեթ» ցուցասրահում կայացած սփյուռքահայ շնորհալի նկարիչ Հովսեփ Փուշմանի անհատական ցուցահանդեսին<sup>15</sup>: Հեղինա-

<sup>12</sup> Նույն տեղում, էջ 619:

<sup>13</sup> Հայ արվեստագետների մի խումբ Թիֆլիսում 1916 թվականի դարձանը հիմնում է «Հայ արվեստագետների միութիւնը», որի անմիջական նախաձեռնողները և հիմնադիր անդամներն էին Փանոս Թերլեմեցյանը, Վարդգես Սուրենյանցը, Մարտիրոս Սարյանը, Եղիշե Թադևոսյանը, Վրթանես Ախիկյանը, Գրիգոր Շարբաբջյանը և այլք (տե՛ս «Հայ արվեստագետների միութիւն» (տեղեկագիր, 1916-17), Թիֆլիս, Հրատապ, 1917, էջ 3-5):

<sup>14</sup> Թերլեմեցյան Փ., Արուեստի մասին. Մտքեր եւ տեղեկութիւններ ..., էջ 620:

<sup>15</sup> Տե՛ս Թերլեմեցյան Փ., Յովսեփ Փուշման // «Հայաստանի կոչնակ», Նյու Յորք, 1924, N 16, էջ 499, հոգվածից մի դրվագ հրատարակվել է նաև «Նավասարդ»

կը մեծ ակնածանքով է արտահայտվում նկարչի մասին՝ միաժամանակ նշելով, որ թեև Փուշմանն ամերիկացի է, սակայն նրա գործերում Ամերիկայի շունչը չի զգացվում: Այս արվեստագետի զգացումները հայկական են, բայց նկարների նյութն արևելյան է, այստեղ իշխում են ճաշակը, ներդաշնակութունը, իդեալականացումը: Թերլեմեզյանը նկատում է. «Հ. Փուշմանը թէև իրապաշտ, բայց խորտակած է ռեալիզմի բանտի դռները և հոն մտցրած իտէալականութեան գաղափարներով, կատարելութեան հասցրած է իւր արուեստը...»<sup>16</sup>:

Նկարչի կարծիքով հարկավոր է, որ մեծ արվեստագետը շատ սիրի բնությունը և իր ստեղծագործություններով դիտողին հաղորդի այդ սերը, նա համարում է, որ Փուշմանն արվեստագետների այդ դասին է պատկանում: Թերլեմեզյանն իր հոդվածով ամերիկաբնակ հայերին հորդորում է գնալ և տեսնել այդ աշխատանքները, որպեսզի իր պես նրանք էլ հպարտանան փոքրաթիվ հայության ստեղծագործ ուժով:

Հոդվածը գրված է նկարչին հատուկ գեղարվեստական լեզվով: Ներկայացնում է Փուշմանի արվեստի կարևոր առանձնահատկությունները և խոսում ստեղծագործությունների ոճի մասին՝ տալով մասնագիտական դիպուկ բնորոշումներ:

Ինչպես «Ժողովուրդ» օրաթերթում տպված նկարչի վերոհիշյալ հոդվածը, այնպես էլ «Լա Ֆետերասիոն Պալքանիկ»-ում հրատարակված Բալկանյան դաշնության մասին նկարչի հարցազրույցը դասում ենք Թերլեմեզյանի քաղաքական բնույթ կրող հոդվածների շարքին: Նկարիչը՝ որպես նախկին հեղափոխական, որ պայքարել է բռնակալության դեմ, հարկ է համարում կիսվել իր փորձառություններով: Մակեդոնացի եղբայրներին պատմում է այն սարսափելի դասերի մասին, որ կարելի է քաղել Հայ Ժողովրդի բազմափորձությունից: Իր խոսքում նա անդրադառնում է 1890-ականներին Արևմտյան Հայաստանում ծավալված քաղաքական ծանր իրադրությունը, ներկայացնում հեղափոխական կոմիտեների գործունեությունը, նրանց, ըստ

---

Հանդեսում (տե՛ս Թերլեմեզյան Փ., Հովսեփ Փուշման // «Նավասարդ», Բուխարեստ, 1924, Ա հատոր, է պրակ, էջ 222:

<sup>16</sup> Նույն տեղում:

նկարչի, սխալ մարտավարությունը<sup>17</sup>: Սա նկարչի քաղաքական հասցեները, գաղափարները ներկայացնող ևս մեկ հոդված է: Նախորդ քաղաքական նյութերի համեմատ, վերջինս գրված է փոքր-ինչ սուր քննադատական լեզվով:

Ամերիկյան շրջանում նկարչի գրած վերջին հոդվածն անդրադառնում էր 1928-ին Union City-ի Emerson High School-ում կազմակերպված երգչուհի Հայկանուշ Փոխանի բարեգործական համերգին նվիրված Հայաստանի Մայրանոց հիվանդանոցին, և լոկ տեղեկատվական բնույթ ուներ<sup>18</sup>:

Մեկ այլ հրապարակում է Թիֆլիսի «Պրոլետար» թերթում լույս տեսած Փանոս Թերլեմեզյանի «Հայտարարություն» վերնագիրը կրող հոդվածը, որտեղ խոսվում է նկարչի՝ հայրենիք վերադառնալու մտադրության մասին<sup>19</sup>: Թերլեմեզյանը փաստում է, որ արվեստագետի համար մեծ ցավ է ապրել և ստեղծագործել հայրենիքից հեռու, այն ժամանակ, երբ ընդհանուր ջանքերով առաջադիմում է երկրի շինարարությունը:

Թերլեմեզյանի մեծ ցանկությունն էր վերադառնալ Հայաստան և նվիրվել երկրի վերակառուցմանը: Խորհրդային Հայաստանի կառավարությունը, ընդառաջելով նկարչի ցանկությանը, այն իրականություն է դարձնում:

Այս հոդվածում նկարիչը նաև իրագեկում է հետագա ստեղծագործական գործունեության հետ կապված իր անելիքների մասին՝ ասելով, որ սեփական նկարներում մտադիր է անդրադառնալ աշխատավոր ժողովրդի կյանքին: Մինևույն ժամանակ նկատում է. «Այն նկարիչները, որոնք իրենց տպավորությունները կյանքից և իրականությունից չեն ստանում, դատապարտված են գունատելու և կղառնան ուրիշ սեղանից կերակրվող մարդիկ... Բուն արվեստը կարող է զարգանալ աշխատավոր ժողովրդի ծոցում»<sup>20</sup>:

<sup>17</sup> Տե՛ս Թերլեմեզյան Փ., Հետաքրքրական քննություն Բալկանյան դաշնության մասին // ՀԱՊ հուշաձեռագրային բաժին, Ծ-30, Ի-3232, N 66:

<sup>18</sup> Տե՛ս Թերլեմեզյան Փ., Տրգահանդէս // «Հայաստանի կոչնակ», Նյու Յորք, 1928, ԻԸ տարի, էջ 283:

<sup>19</sup> Տե՛ս Թերլեմեզյան Փ., Փանոս Թերլեմեզյանի Հայտարարությունը // ՀԱՊ հուշաձեռագրային բաժին, Ծ-30, Ի-3231, N 15:

<sup>20</sup> Նույն տեղում:

Նկարչի տպավորությունը Հայաստանից ավելի քան դրական էր. մեծ էին փոփոխությունները, արվեստագետին ոգևորում էին աշխատանքի հանդեպ եռանդը և ձգտումը դեպի ուսումը և գիտությունը: Թերլեմեզյանն իր խոսքում կարևորում է տարբեր մշակութային հաստատությունների բացման փաստը՝ նկատելով, որ Երևանում շատ են շնորհալի նկարիչները, հետևաբար արվեստը զարգացնելու բոլոր հնարավորությունները կան:

Արդեն խորհրդային ժամանակաշրջանում, երբ Թերլեմեզյանը տեղափոխվում և մշտական բնակություն է հաստատում Երևանում, նա պարբերաբար հոդվածներ է տպագրում տարբեր ամսագրերում, թերթերում, որոնցից կարելի է նշել *ԽՍՀՄ սահմանադրության նախագծի համաժողովրդական քննարկմանը վերաբերող հոդվածը*, որտեղ նկարիչը հանդես է գալիս ի պաշտպանություն խորհրդային իշխանության, խոսելով իրավունքների հավասարության, Ստալինյան սահմանադրության նախագծի հաստատման անհրաժեշտության մասին, գտնելով, որ վերջինս պիտի լինի այն հուժկու, «լուսավառ փարոսը», որը պետք է լուսավորի այսօրվա և վաղվա երջանիկ կյանքի ճանապարհը<sup>21</sup>: Սահմանադրության ծրագրի զբաղման քննարկման մեկ այլ դրսևորում է «Նոր սահմանադրության արևի տակ» խորագիրը կրող հոդվածը<sup>22</sup>: Կարելի է ասել, որ այն համաբնույթ և նույնական է նախորդ գրվածքին: Այդ մասին են խոսում խորհրդային իշխանություններին ապավինող Թերլեմեզյանի հայացքները:

Նույն ժամանակներին անդրադարձող քաղաքական բնույթի, հրապարակախոսային չհրատարակված հոդվածներից է Հայաստանում «Հոկտեմբերյան հաղթանակին» նվիրված նյութը. «Երբ Հոկտեմբերյան մեծագույն հեղափոխության շնորհիվ Սովետական իրավակարգ հաստատվեց Ռուսաստանում, թրքահայության մեծամասնությունը ստիպված էր գոյություն պահպանել, կովկասահայությունն էլ ծայրաստիճան ճնշված թավալվում էր մոխրակույտի մեջ... Ահա հայի տխուր օրերին, թավամազ ու թխաչյա մի պատանի, որի անունն էր Կարմիր Նոյեմբեր, համարձակորեն ասպարեզ իջավ և

<sup>21</sup> Տե՛ս *Թերլեմեզյան Փ.*, *Լուսավառ փարոս* // «Սովետական արվեստ», Երևան, 1936, օգոստոսի 1, էջ 183:

<sup>22</sup> Տե՛ս *Թերլեմեզյան Փ.*, *Նոր սահմանադրության արևի տակ* // «Սորհրդային արվեստ», Երևան, 1937, N 7, էջ 7:

սկսեց ոգևորել և գործի մղել հուսահատներին...»<sup>23</sup>: Նկարիչը խոսում է նաև այդ ժամանակահատվածում սկիզբ առած հայրենադարձության մասին, երբ բազմաթիվ արվեստագետներ և մշակույթի գործիչներ վերադարձան Հայաստան: Վստահ է, որ գեղարվեստը ծաղկում է այն միջավայրում, որտեղ ժողովուրդն ապահով կյանք է վարում, կրթված ժողովուրդն առաջադիմելու մեծ հնարավորություններ ունի:

Արվեստագետը հաստատորեն պնդում է, որ անկախ ու բարեկեցիկ ազգերն ավելի հնարավորություն ունեն կրթություն ձեռք բերելու, իսկ ձիթքը, աշխատասիրությունն անհրաժեշտ նախապայմաններ են լավ արվեստագետ դառնալու համար: Նախկինում, երբ թուրքահայերը տրորվում էին սուլթանների տիրապետության ներքո, քաղաքական մթնոլորտը սառույցի պես պաղ էր:

Խորհրդային շրջանում է գրվել կերպարվեստի վերաբերյալ մեկ այլ հոդված, որը Փուշմանի արվեստին անդրադարձող նյութից ավելի փոքրածավալ է, դեռևս ձեռագիր (անտիպ) նկարիչ Եղիշե Թադևոսյանին նվիրված շարադրությունը: Այն գրվել է 1937 թվականին նկարչի մահվան և նրա հետմահու անհատական ցուցահանդեսի կապակցությամբ<sup>24</sup>: Թերլեմեզյանը հայտնում է իր մեծ ցավը տաղանդավոր արվեստագետի մահվան առթիվ՝ բերելով նկարչի կենսագրության և գործունեության կարևոր տարեթիվերը: Առանձնակի մեծ սիրով և հարգանքով է խոսում Թադևոսյանի մասին՝ գտնելով, որ նրա ստեղծագործություններում մեծ անկեղծություն և քնարական շունչ կա, որը ինքնաբուխ էր, ինչպես զուլալ և կարկաչող աղբյուրը:

Թերլեմեզյանն իրավացիորեն մատնանշում է Թադևոսյան նկարչին բնորոշ չորս հիմնական հատկությունները՝ նրբազեղ ճաշակ, նկարելու կարողություն, ներդաշնակ, լուսավոր գույներ և որոնող միտք:

Եղիշե Թադևոսյանի ստեղծագործությունների ցուցահանդեսում բացման խոսքով հանդես է եկել Փանոս Թերլեմեզյանը, որտեղ մեծանուն նկարչին իրավամբ համարել է պարզ, անարատ հոգով, լավատես, զվարթ բնավորությամբ անձնավորություն. «Նա օժտված

<sup>23</sup> Թերլեմեզյան Փ., Հայաստանում Հոկտեմբերյան հաղթանակի մասին // ՀԱՊ հուշածեղանակային բաժին, Ծ-30, Ի-3293, N 198:

<sup>24</sup> Տե՛ս Թերլեմեզյան Փ., Եղիշե Թադևոսյանի մասին // ՀԱՊ հուշածեղանակային բաժին, Ծ-30, Ի-3295, N 220:



էր խոշոր տաղանդով, նրա լավատեսութիւնը այնքան շատ էր, որ հավատում էր, թե կյանքը մի գեղեցիկ տոնախմբութիւն է: Թաղևոսյանը արվեստի մեջ փնտրում էր էականը, մանրամասնութիւնների մեջ բծախնդիր էր այն չափով, որքան այդ նպաստում էր անսամբլին: Մեծ հավատք ունեւ, որ այս մեծ ոգևորութեան դարաշրջանում մեր երիտասարդութիւնը շատ բան պիտի սովորի Եղիշեից...»<sup>25</sup>:

Շարադրանքում զգացվում է Թերլեմեզյանի անկեղծ-հիացական, ջերմ վերաբերմունքը Թաղևոսյանի և նրա արվեստի հանդեպ: Եթե Փուշմանի մասին հողվածում, ներկայացնելով վերջինիս ստեղծագործութիւնները, հողվածագիրը մատնանշում է նկարչի արվեստը բնորոշող առանձնահատկութիւնները, ապա Թաղևոսյանին նվիրված հողվածում նա գերծ է մնում արվեստագետի ստեղծագործութիւնների վերլուծութիւնից՝ լոկ սահմանափակվելով արվեստի ընդհանուր բնութագրութեամբ:

Զուգահեռներ անցկացնելու պարագայում կարելի է նկատել, որ քանդակագործ Սուրեն Ստեփանյանի և գեղանկարիչ Գաբրիել Գյուրջյանի՝ խորհրդային տարիներին լույս տեսած հողվածներն ունեին ինչպես արվեստաբանական, այնպես էլ կերպարվեստի ներկա վիճակը լուսաբանող անելիքները և խնդիրներն արծարծող նշանակութիւն, մինչդեռ Թերլեմեզյանի հրապարակումները հենվում են հեղինակի անձնական ապրումների, մտքերի և հուշերի վրա:

Արվեստի վերաբերյալ ևս մեկ հողված, կրկին ձեռագիր, վերնագրված է «Նկարչական դպրոցի ցուցահանդեսի մասին»<sup>26</sup>: Այն փոքրածավալ է, խոսվում է նկարիչների տանը կազմակերպված նկարչական դպրոցի հաշվետու ցուցահանդեսի մասին: Թերլեմեզյանը նշում է, որ ցուցադրութիւնը մեծ հաճույք պատճառեց իրեն հաստատելով, որ մեր աշխատավորութեան զավակները տաղանդավոր են: Նկարիչն այստեղ կարևոր է համարում, որ երիտասարդները խորապես զգան արվեստի գործը, միևնույն ժամանակ պնդելով, որ առանց երկարատև աշխատանքի արվեստի գործ չի ստեղծվի: Արվես-

<sup>25</sup> Նույն տեղում:

<sup>26</sup> Տե՛ս Թերլեմեզյան Փ., Նկարչական դպրոցի ցուցահանդեսի մասին // ՀԱՊ հուշա-  
ձեռագրային բաժին, Գ-30, Ի-3292, N 197:

տագետը գերազանց է գնահատում դպրոցի ուսուցչական կազմի աշխատանքը, որի արդյունքն է աշակերտների առաջադիմությունը:

Հոգվածագիրը կրկին գերծ է մնում ցուցադրված աշխատանքների մանրամասն ներկայացումից և արվեստաբանական վերլուծությունից:

Թերլեմեզյանի քաղաքական բնույթի վերջին հոգվածը նվիրված է Հայաստանի 19-ամյակին<sup>27</sup>: Արվեստագետի ուշադրություն կենտրոնում է Հայաստանի քաղաքական իրավիճակը:

Կրկին նկատում ենք, որ նկարչի՝ խորհրդային ժամանակաշրջանում գրված, քաղաքական երանգավորում ունեցող հոգվածներն աչքի են ընկնում լավատեսություն, իշխանություն հանդեպ վստահություն և ապագայի նկատմամբ մեծ հավատով:

Եթե մինչխորհրդային շրջանի քաղաքական, պատմական որոշ հոգվածներում Թերլեմեզյանը հանդես է գալիս քննադատական սուր խոսքով, ապա խորհրդային ժամանակահատվածի գրվածքներում այն ավելի քան հանդուրժողական է:

Թերլեմեզյանի հոգվածներն ընդհանուր թվով 15-ն են, որոնցից 8-ում առաջադրված են արվեստագետին հուզող ժամանակի քաղաքական հարցերը, այդ նյութերի մի մասը թողնում է հուշագրության տպավորություն, նաև ակնառու է, որ Թերլեմեզյանը քաղաքական, պատմական ենթատեքստ կրող իր հոգվածներում բարձրացվող որոշ հարցերի քննադատաբար է մոտենում, մինչդեռ արվեստի մասին գրվածքներում բանադատությունն իսպառ բացակայում է:

Այսպիսով, Փանոս Թերլեմեզյանի գրական հրապարակումները, հոգվածները փոքրաթիվ են, մեծամասնություն են կազմում պատմական, քաղաքական հրատապ տարբեր խնդիրների քննարկումները: Ավելի սակավաթիվ են արվեստին վերաբերող նյութերը, որոնց շնորհիվ ծանոթանում ենք նկարչի անձնական, գեղարվեստական ճաշակին, մտքերին, նրա մոտեցմանը, այս կամ այն արվեստագետի ստեղծագործությունների վերաբերյալ նրա գնահատականին:

---

<sup>27</sup> Տե՛ս Թերլեմեզյան Փ., Հայաստանի 19-ամյակի առթիվ // ՀԱՊ հուշածեռագրային բաժին, Թ-30, Ի-3279, N 182:

## ЛИТЕРАТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ ФАНОСА ТЕРЛЕМЕЗЯНА

Достойное место в истории армянского изобразительного искусства занимает Фанос Терлемезян. Многим известно, что художник Ф. Терлемезян – классик армянской реалистической живописи, человек тяжёлой судьбы, но мало кто знаком с литературным наследием художника. В нашем исследовании собраны литературные публикации Терлемезяна, в том числе статьи и архивные материалы, которые относятся к общественно-политической проблеме того времени и рассказывают о различных вопросах искусства.

Терлемезян знал несколько языков, в том числе персидский, и это дало ему возможность сделать армянский перевод стихов персидского поэта Баба Таира Уриана.

Терлемезян является автором 15-и статей. В ежегоднике “Ван-Госп” была опубликована статья, посвященная теме Ванской самообороны 1915 года в Западной Армении. Несколько статей Терлемезян посвятил армянским художникам Егише Татевосяну и Овсепу Пушману, а также архитекторам, авторам Стамбульских строений, Овсепу Азнавуру и Левону Нафилянцу. Литературное наследие Фаноса Терлемезяна невелико, и большая часть посвящена обсуждению историко-политических вопросов.

**ԳԵՂԱՆԿԱՐԻՉ ԽԱՉԱՏՈՒՐ ՂԱՐԱՔԵԿՅԱՆԻ  
ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾԱԿԱՆ ՄԻՋԻՆ ԵՎ ԲԱՐՉՐ ՇՐՋԱՆՆԵՐԸ  
(1990-2003թթ. ԵՆԹԱՇՐՋԱՆԻՑ ՄԻՆՉԵՎ 2008թ.  
ԿՅԱՆՔԻ ՎԵՐՁԻՆ ԺԱՄԱՆԱԿՆԵՐ)**

Գեղանկարիչ Խաչատուր Ղարաբեկյանն<sup>1</sup> իր ստեղծագործական կյանքում հետևել է գեղանկարչական այն ձևամտածողություններին և հնարներին, որոնք հատուկ են իմպրեսիոնիզմին և պոստ-իմպրեսիոնիզմին: Ձեռագրային առումով նա իր ստեղծագործություններում գտավ համարժեք լուծումներ կերպարի և միջավայրի ստեղծման գործում, որը ոճական առումով շատ ազատ է, համարձակ և իմպրովիզացիոն: Ոճական այդ միջոցներով Խ. Ղարաբեկյանի գեղանկարչությունը հարազատ է մնում իմպրեսիոնիզմին, և դառնում է այդ ուղղության հետևորդ:

- Նկարչի արվեստն ամենից առաջ բացատրվում է ձեռագրային խնդրով, որով նա դիմեց արևմտյան իմպրեսիոնիզմին՝ միևնույն ժամանակ հավատարիմ մնալով արևելյան ոգուն:
- Ղարաբեկյանն ամենից առաջ արտաքին աշխարհի երևույթներն զգում է գույնի միջոցով, որով կարողացել է ստեղծել ինքնատիպ գործեր՝ գունազգացողության ամենաթարմ և պայծառ զուգորդումներով:
- Իմպրեսիոնիստական մտածողությամբ են պայմանավորված նրա կտավների կորորիտը և գեղանկարչական տեխնիկան:
- Անմիջապես բնություն գրկում ստեղծագործելով՝ Ղարաբեկյանը պլեներային բնանկարը հասցրեց նոր մակարդակի, որը

---

<sup>1</sup> 1936-2009 թթ.՝ Վանաձոր.  
1970 թ.-ից ՍՍՀՄ, 1992 թ.-ից՝ ՀՀ նկարիչների միության անդամ.  
1998 թ.-ից՝ ՅՈՒՆԵՍԿՕ-ին կից համաշխարհային պրոֆեսիոնալ նկարիչների ասոցիացիայի անդամ.  
Մասնակցել է հանրապետական, միութենական, միջազգային ցուցահանդեսների: Գործերից տեղ են գտել ԱՄՆ-ի, Կանադայի, Ֆրանսիայի անհատական հավաքածուներում:

լեցուն է թարմությամբ, լույսով ու տոնականությամբ:

Ելնելով կատարված ուսումնասիրություններից՝ ընդհանուր առմամբ գեղանկարիչ Խ. Ղարաբեկյանի արվեստն առանձնացնում ենք 3 փուլերի, որից ներկայացնում ենք վերջին 2 շրջանները, ներառյալ առաջին փուլի բ) ենթաշրջանը:

ա) Վաղ կամ մոխրագույնի շրջան (հետուսանողական տարիներ)՝ 1972-73 -1985-87թթ.:

բ) Նատյուրմորտների ենթաշրջան՝ 1990 - 2002 թթ.:

Միջին շրջան կամ Ահնիձորյան շրջան (գույնի հնչեղ և իմպրեսիոնիստական արտահայտման շրջան)՝ 2003 - 2005թթ.:

Բարձր շրջան կամ ստեղծագործական բյուրեղացման շրջան (գույնի բացարձակացման և աբստրակտիստական փուլ)՝ 2005 - 2007 - 2008թթ.:

1990 - 2003թթ. բ) ենթաշրջանում Խ. Ղարաբեկյանի ստեղծագործական աշխարհում որոշակի տեղաշարժեր են նկատվում, սակայն դրանք այն չափով չեն դրսևորվում, որ առանձնանան որպես ինքնուրույն փուլ:

Այս ենթաշրջանում անցում է կատարում ռեալիզմից դեպի դեկորատիվի կամ ավելի շուտ նորանոր ձևամտածողությունների:

Ղարաբեկյանը շարունակում է բնանկարների շարքը գյուղական թեմայով՝ դրանցում պահպանելով անցյալի գունատեսական ավանդույթները՝ սառը տոների, պասիվ գույների, մասնավորապես սառը օխրանների, մոխրագույնի, շագանակագույնի ներդաշնակ կոլորիտը: Նման գործերից են՝ «Հրանտ Մաթևոսյանի տունը» (կտ. յուղ. 1996թ.), «Տեսարան Ահնիձորից» (կտ. յուղ. 1995թ.), «Աշուն: Ահնիձոր» (կտ. յուղ. 1996թ.), «Դաշտեր: Ահնիձոր» (կտ. յուղ. 1996թ.), «Երեք ծառ» (կտ. յուղ. 1997թ.), «Ծաղկած կաղնի» (կտ. յուղ. 1997թ.):

«Խ. Ղարաբեկյանի կտավներում Լոռվա չքնաղ բնության անգուգական գույներն են, հրաշք Հ. Մաթևոսյան ծնած Ահնիձորի աշնան գունախաչերը: Կտավներից սփռված լուսառատ բնության մեջ մարդ իրեն փառավորված է գգում»<sup>2</sup>:

---

<sup>2</sup> Թորոսյան Վ., Խ. Ղարաբեկյանի հողվածների, հրապարակումների ժողովածու, խմբագրություն՝ Գ. Աթաբեկյանի, Վանաձոր, 2008, էջ 15:

Բնանկարների հիմքում պահելով իրատեսական սկզբունքը՝ նկարիչը գունաչարի միջոցով հաղորդում է մեղմ, հուզական տրամադրություն՝ թաքնված թախծոտություններ ու մեղանխուրիայով: Սակայն նույնը չենք ասի նատյուրմորտների պարագայում, որտեղ նկարիչն ավելի համարձակ է և որոնողական: Այս շրջանում հեռանալով ռեալիզմի ավանդական մեկնաբանությունից՝ նկարիչը դիմում է նորանոր հորինվածքների, ինչը նոր որակներ և համապատասխանաբար նոր խնդիրներ է առաջ բերում նրա արվեստում: Բացահայտելու համար դիտարկենք մի քանի գործեր, որոնք վառ վկայում են այդ մասին: Դիցուք՝ «Նատյուրմորտ սերկեկիներով» (կտ. յուղ. 1999թ.) աշխատանքը, որում մեծադիր պլանով դեղիին գերիշխանությունն է՝ համադրված շագանակագույնի և սևի հետ: Սերկեկիների մեջ հայտնված նուռն իր սիմվոլիկ նշանակությամբ խոսում է նկարչի միևնույն ժամանակ ունեցած ցավագին զգացողությունների մասին: Ի դեպ, այս ենթաշրջանի համար նուրը Ղարաբեկյանի ստեղծագործությունների հիմնական մասն է դարձել, գիտակցված թե ենթագիտակցված, հիմնականում հանդիպող նատյուրմորտ գործերում: Նույնիսկ դեռ ավելի վաղ՝ 1991թ. «Նատյուրմորտ նուներով» (կտ. յուղ.), ռեալիստական հիմքով կատարված աշխատանքում, երկու նուներ են՝ թոռոմած ու կիսաչորացած ծաղիկների հետ: Այս մոտիվը շարունակվեց նկարչի արվեստում մեկ տասնամյակից ավելի, մինչև փոփոցին Ղարաբեկյանի ոճը և գունամտածողությունը: «Նատյուրմորտ սափորով» (կտ. յուղ. 1999թ.) գործում բացահայտվում է ինչպես անցումային նախաշրջանը, այնպես էլ աշխատանքի մոտիվացիան: Կարմիրի ու սևի դեկորատիվ հակադրություն մեջ նուները միաժամանակ և՛ որպես հատման խաչմերուկ են, և՛ որպես անուղղակի գաղափարակիր: Այն ունի միանգամայն դեկորատիվ ձևամտածողություն, որն էլ շարունակական բնույթ է կրում հետագա աշխատանքներում, օրինակ՝ «Զրածաղիկներ» (կտ. յուղ. 1999թ.) գործը կատարողական բնույթով կրում է երկրաչափական դեկորատիվ պայմանականություն՝ դեպի ձևերի, ծավալների պարզեցում: Բնանկարներում չենք գտնում այն հաջողությունները, ինչը երևում է հետագա շրջաններում, սրանցում դեռևս շարունակում է տեղ գտնել միալար, համահունչ արծաթագույնը՝ խառնված օխրայի և մեղմ կանաչի երանգներով: Օրինակ՝ «Ահնիձորյան բնանկարներ» շար-

քում՝ կատարված 1989-2002 թթ. միջև («Միայնակ ծառ» (կտ. յուղ. 2002թ.), «Ամպամած օր» (կտ. յուղ. 2002թ.) և այլն):

Հատուկ ուշադրություն են արժանի այս ենթաշրջանի վերջին տարիներին (2000-2002 թթ.) կատարված նատյուրմորտ աշխատանքները, որոնք միանգամայն որակական նոր արժեքներ են նկարչի ստեղծագործական կյանքում: Տրամաբանորեն շարունակելով նատյուրմորտի ինքնահատուկ հորինվածքը՝ Ղարաբեկյանն այն հասցրեց զարգացման նոր մակարդակի: Ուսումնասիրությունները ցույց են տալիս դրանցում տեղ գտած մի շարք սկզբնապատճառների, տեղական և արևելյան մոտիվների դաշն համադրությունների, գույնի ընկալման նոր ու ավելի համարձակ արտահայտման ձևերի մասին, ինչն արտացոլվում է գույնի հնչեղություն և արտաքին նկարագրի մեջ:

«Արևելքն ու Արևմուտքը մեկ վրձնահարվածում... «արևելքն արևելք է, արևմուտքն՝ արևմուտք, և դրանք երբեք չեն հանդիպելու»: Այս դեպքում երևի թե արդարացի չեն Քրիստիանոսի հանրահայտ խոսքերը, քանզի հենց ինչպիսի Ղարաբեկյանի արվեստում էր, որ գույնը գույնի էրևում տարբեր մշակույթների հեռացող եզրերը: Մինչ հոգին ապրում էր արևելքի գույներով ու շոպյուլթյամբ, միտքը հղկվում էր արևմուտքի դասական արվեստի կայաններում՝ իր համար ստեղծելով սեփական ոճ ու ինքնատիպություն»<sup>3</sup>:

Դիտարկենք օրինակ՝ «Նատյուրմորտ ծխամորճով» (կտ. յուղ. 2002թ.) գործը. կանաչի փոփոխվող համատարած աբստրակտ ֆոնի վրա նատյուրմորտի երեք առարկաները՝ ծաղկեփունջը ներառյալ, հիմնական առարկաներն են, իսկ նկարի ձախ մասի դատարկությունը զբաղեցնում են անառարկայական անկանոն վրձնահարվածները, որոնք չինական գրանշաններ են հիշեցնում: Ի դեպ, այն երկրորդական չէ, կոմպոզիցիայի համար բաղկացուցիչ մաս է կազմում՝ կրելով ոչ պակաս գույնի ակցենտավորում: «Նատյուրմորտ ծխամորճով» (կտ. յուղ. 2001թ.) նույնատիպ մոտիվով նախորդ տարվա աշխատանքում առավել ցայտուն է դրսևորված արևելյանի զգա-

<sup>3</sup> Գյուլբանդյան Ա., Խ. Ղարաբեկյան, «Մաշտոց», Երևան, 2002, « Խ. Ղարաբեկյանի հոգևածների, հրապարակումների ժողովածու», խմբագրությամբ՝ Գ. Աթաբեկյանի, Վանաձոր, 2008, էջ 58:

ցողութիւնը, որը և՛ գունընկալման միջոցով է նշմարվում, և՛ հետին պլանի ազատ վրձնահարվածների՝ պատկերագրեր հիշեցնելով: Գույնի հարցում նկարիչը դիմում է կոնտրաստների՝ հակադրելով կապույտը կարմիրին կամ ծաղիկների դեղինին: «Աստղածաղիկներ» (կտ. յուղ. 2001թ.) գործն աչքի է ընկնում դեկորատիվ մոնումենտալությամբ, մեծադիր պլանի կարմիրը հակադրված է սևին ու դեղինին, իսկ ծաղկամանով ծաղիկների մշակվածութիւնն իմպրովիզացիոն է՝ մոտենալով արևեկյան մտածողությանը: Որոշ գործերում էլ նկարիչը ձգտել է հասնել առավել ընդհանրացվածության և պարզության, օրինակ՝ «Նատյուրմորտ ներկապնակով» (կտ. յուղ. 2002թ.)՝ կապտականաչին ու փրուզագույնին իմպրովիզացիոն հակադրելով ծաղիկների և ներկապնակի աշխուժութիւնն առաջացնող տաք գուներանգները: Սրանում նույնպես տեսնում ենք Արևելք հիշեցնող վրձնախաղեր:

«Հրաշալի ու լավատես, հագեցած արևելքի բոլոր գույներով, միաժամանակ ներքին անպաճույճ դինամիզմով ու ռիթմով առնչվելով եվրոպական մշակույթին, որն ինքնատիպ նկարչի համար իր ազատութիւնն ստեղծագործող մտքի անկաշկանդ թռիչքն արտահայտելու ձև է»<sup>4</sup>:

Այդ առումով էլ ինչպես և Ղարաբեկյանն իրեն կոսմոպոլիտ (աշխարհաքաղաքացի) ստեղծագործող էր համարում՝ շատ ժամանակ դուրս գալով հայրենիքի սահմաններից:

- Իմ հոգու հայրենիքն ամբողջ տիեզերքն է...,- ասում էր ին. Ղարաբեկյանը:

«Նատյուրմորտների ու բնապատկերների գերակշռութիւնը Ղարաբեկյանի արվեստում պայմանավորված է ոչ միայն բնության պաշտամունքով, դա նաև սեփական հոգու, ազատության թեւածումն է, խորտակելով բոլոր տեսակի շղթաներն ու պատնէշները, դա կենսասիրութիւնն ու անսահման լավատեսութիւնն է մի մարդու, որ ապրում ու ապրեցնում է իր դեղին «արևների» ջերմությամբ, դաշտային ծաղիկների հազարագույն ելեէջներով և յուրաքանչյուր կտավից ճառագող հույսի լույսով»<sup>5</sup>:

<sup>4</sup> Pascale Bonnet, «Le Dophine», lundi 7 mars 1999, page 15-26 c.

<sup>5</sup> Գյուլբանդյան Ա., ին. Ղարաբեկյան, «Մաշտոց», Երևան, 2002, «Ին. Ղարաբեկ-



2003 – 2005թթ.: Միջին շրջան կամ Ահնիժորյան ժամանակներ

Ստեղծագործական այս շրջանը բնորոշվում է բնանկարային մեծ շարքով, որը խթանող հանգամանք դարձավ Լուու մարզի Ահնիժոր գյուղը՝ իր գեղատեսիլ բնաշխարհով: Այս շրջանն առանձնացնում ենք այն նպատակով, քանի որ այս մեծ բնանկարների շարքն առանձնանում է կատարողական և մոտիվային առումներով: Հարազատ մնալով բնօրինակին՝ նկարիչը տպավորապաշտական անմիջականություն, գունային համախառն նրբերանգներով ստեղծել է հայրենի բնաշխարհի ընդհանրացված ու տիպական տեսարաններ՝ շեշտը դնելով գույնի բնորոշիչ հատկություն և դրան համապատասխանող գյուղական պոեզիայի վրա: Նկարիչն այս շրջանում հիմնականում հարազատ է մնացել ռեալիզմին՝ միևնույն ժամանակ հարազատ մնալով իմպրեսիոնիստական ձևամտածողությանը:

«Բնության նկատմամբ սերն է, որ ինչպես ինքն է ասում, իր համար հարատև ներշնչման աղբյուր է, դա նաև իր հզոր ունակությունն է՝ պատկերելու հիմնական գեղեցկությունը նրա՝ գույների հետ խաղալու ու ձեռագործելու ընդունակությունը, մինչև գույնի պայծառ լուսարձակում»<sup>6</sup>:

Ելնելով կատարված ուսումնասիրություններից՝ պարզաբանում ենք, որ այս շրջանի աշխատանքներում փոփոխվում է գունազգացողությունը՝ դառնալով ավելի ակտիվ, հնչեղ ու ջերմ: Եվ սկսած 2003թ.-ից՝ նկարչի ներկայանակն ավելի է հարստանում այդպիսի գունաշարով՝ հետ մղելով նախորդ շրջանների պատկերությունը: Դրա վկայությունն այն բազմաթիվ բնանկարներն են, որոնք ստեղծվել են այդ շրջանում, ինչպես նաև «Սևան» նկարաշարը: Նկարիչն այս փուլում ունեցել է բնանկարի մշակման հատուկ եղանակ. ասվածի վկայությունն է «Ահնիժորյան բնանկարների շարքը»: Հետաքրքիր կատարողականություն ունեն ձմեռային բնանկարները, որոնք ընդ-

---

յանի հողվածների, հրապարակումների ժողովածու», խմբագրությունը՝ Գ. Աթաբեկյանի, Վանաձոր, 2008, էջ 58:

<sup>6</sup> Pascale Bonnet, D Rome Ardeche, Peintre de la vie et de l' espoir, Lundi 15 mars 1999, page fil 5-07.

գծվում են տեղական բնակլիմայական առանձնահատկություններով՝ ինքնահատուկ ջերմությամբ: Գուլյնի նուրբ ընտրությունները դրանցում ընդգծվում է Լուսիա բնաշխարհի տաք ձմեռը: Օրինակ՝ «Հ. Մաթևոսյանի տունը Ահնիձորում» (կտ. յուղ. 2003թ.), «Առաջին ձյուն» (կտ. յուղ. 2005թ.), «Իրիկնամուտ» (կտ. յուղ. 2005թ.), «Զորակ» (կտ. յուղ. 2005թ.): Մի շարք գործերում խախտվում է ներդաշնակությունը՝ բնությունը պատկերելով կեսօրվա պահին, լույս ու ստվերի ակտիվ գույնաբանություններով, օրինակ՝ «Աշունը Ահնիձորում» (կտ. յուղ. 2005թ.), «Աշունը արվեստանոցի չրջակայքում» (կտ. յուղ. 2005թ.): Սրանք աշնանային բնապատկերներ են, որոնց ընձեռած հնարավորությունից օգտվելով՝ նկարիչը կարողացել է հասնել տաք գուլյնի լիակատար հնչեղություն, առանց կոնտրաստների:

«Խ. Ղարաբեկյանի գեղանկարչությունը հատուկ է յուրատեսակ երփնագիր, որը կյանքի, աշխարհի ու մարդկանց նկատմամբ ունեցած լավատեսության իսկական արտահայտությունն է: Երփնագիրը մի գարմանայի պայծառություն է հաղորդում նրա կտավներին, որոնցից առավել հաջողվածները բնանկարներ են: Դրանք տրամադրության բնանկարներ են և պատկերվող օբյեկտի բարձրարվեստ վերարտադրումից բացի գրավում են գուլյների նուրբ խաղով, լույսի ու ստվերի ճշմարիտ հարաբերություններով»<sup>7</sup>:

Այս շրջանին է պատկանում «Սևան» նկարաշարը, որի ուսումնասիրությունից նույնպես պարզ են դառնում առկա խնդիրները: Դա տպավորության յուրովի վերարտադրումն է, ավելի շուտ գուլյնի և տոնի փնտրտուքը՝ օրվա տրամադրությունը համապատասխան: Պահպանված է իրատեսության սկզբունքը, շեշտը դրված է ազատ վրձնաքավածքների և գուլյնի յուրովի ընկալման վրա: Ավելի ներդաշնակ գունախաղ ունեն, օրինակ՝ «Սևան: Սպիտակ քարեր» (կտ. յուղ. 2005թ.), «Շորժայի ժայռերը» (կտ. յուղ. 2004թ.), «Սևան: Արևոտ օր» (կտ. յուղ. 2004թ.) նկարները, իսկ մյուս գործերում շեշտը պահված է տոնի և գուլյնի առավել հնչեղության վրա, կոնտրաստային հարաբերություններով, որտեղ լճի կապտականաչավուն, կապտափիրուզագույն գերակտիվ գուլյներից հակադիր տոնով

<sup>7</sup> Մեսրոպյան Ն., Խ. Ղարաբեկյանի կատարող, հողվածների, հրապարակումների ժողովածու, խմբագրություն՝ Գ. Աթաբեկյանի, Վանաձոր, 2008, էջ 25:

առանձնանում են բաց օխրա, կապտաարծաթագույն երանգներ պարունակող ափամերձ տարածքները, օրինակ՝ «Կեսօր: Սևան» (կտ. յուղ. 2004թ.), «Սևանի հատակի ժայռերը» (կտ. յուղ. 2004թ.), «Սևան: Կեսօր» (կտ. յուղ. 2004թ.), «Սևանը Շորժայից» (կտ. յուղ. 2004թ.):

«Ղարաբեկյան գեղանկարչի ամեն մի ցուցահանդես ասես մոտք է մի գմայելի աշխարհ, որի անունն է գույն, գիծ և հոգի, քանզի գեղանկարչի հոգին ու վրձինը արձագանքում են հայրենի բնաշխարհը խորհրդանշող ամեն մի պատկեր»<sup>8</sup>: Ուսումնասիրելով այս շրջանը՝ գալիս ենք հետևություն, որ մեծ տեղաշարժ է կատարվել Ղարաբեկյանի արվեստում, որը կապվում է գույնի և տոնի խնդրի հետ:

Կարևորելով գծի կայունությունը, պահպանելով հեռանկարի օրինաչափությունը՝ նկարիչը հասել է բնապատկերի ինքնահատուկ վիճակի արտահայտման, իմպրեսիոն ձևամտածողության, վրձնի ազատ տեխնիկայի:

Բարձր շրջան՝ 2005–2007-08թթ.: Ստեղծագործական բյուրեղացման շրջան (գույնի բացարձակացման և արստրափման փուլ)

2005-2008 թթ. ընկած ժամանակահատվածը Ղարաբեկյանի արվեստի հասունացման ու ծաղկման փուլն է համարվում, քանի որ չփոփոխելով իր գեղարվեստական լեզուն՝ իմպրեսիոնիզմին հատուկ ձևամտածողությունը, կատարելագործելով այն տարիների ընթացքում, Ղարաբեկյանը գտավ իր արվեստի բարձրակետը: Մինչև այն ժամանակ այն վերջին փուլ է դառնում (2008):

Բազմաթիվ ցուցահանդեսները, շրջագայությունները, տարիների աշխատանքային փորձը թույլ էին տվել նկարչին բյուրեղացնելու ձեռագիրը, գեղարվեստական ոճաբանությունը, ընդհանրացնելու և ի վերջո կանգ առնելու արդեն իսկ այն շոշափելի խնդրի շուրջ, որն ամենից էականն ու գլխավորն է դարձել նրա արվեստում:

<sup>8</sup> Խաչատրյան Լ., «Գործարար», 2-3 (82-83), 2006, էջ 3:

Աբստրահելով գույնի ու ձևի մեջ՝ Խ. Ղարաբեկյանն այս շրջանի գործերում գտնում է խնդրի լուծման նոր բանաձև՝ նրա մեջ հայտնաբերելով գույնի բացարձակացում, մեծ ընդհանրացվածություն և մոնումենտալացում: Իր համար բացահայտած նոր ճշմարտություն մեծապես պատմողականությունից՝ շեշտը դնելով լակոնականության ու մեծադիր պլանով մոնումենտալացման վրա: Պետք է նշենք, որ գծի նշանակությունը միանգամայն նվազում է կամ կարող է հանդես գալ միայն առանձին դեպքերում: Շատ դեպքերում էլ նկարիչն իսպառ խոսափում է տարածական ու առարկայական խնդիրներից՝ լուծումները գտնելով հարթապատկերային համասփյուռ գունածեփումների ձևով:

Գույնի գերակտիվ երանգներն ի հայտ եկան դեռ 2005թ. նկարներում, օրինակ՝ «Գարնանային բնապատկեր» (կտ. յուղ. 2005թ.), «Սահմանագիծ» (կտ. յուղ. 2005թ.), «Դաշտ» (կտ. յուղ. 2005թ.) գործերում միանգամայն երևում են գույնի որակական նոր հատկանիշներ՝ կապտականաչի ու դեղինի բացասման նոր դրսևորումներով:

Այս շրջանի համար երակետային են դառնում «Դաշտ» (կտ. յուղ. 2005թ.), «Նարգիզներ» (կտ. յուղ. 2005թ.) կտավները, որոնցում ժխտելով տարածական և օբյեկտային օրինաչափությունները, դիտակետ ընդունելով միայն դաշտային փոքր տարածքը, տպավորության զգայական ընկալումով նկարիչը հասնում է պարզ ընդհանրացման՝ չմանրամասնելով ոչ մի դետալ: Սա մտածողության ու գույնի ընտրության մի նոր դրսևորում է, հիմնականում կանաչի երփնագրի սիմֆոնիա, որ այդքան հարմոնիկ երբևիցե չէր նկատվել Ղարաբեկյանի արվեստում: Նույն խորագրով են վրձնված հաջորդ երկու տարիների գործերը՝ «Աշնանային մոտիվ» (կտ. յուղ. 2006թ.), «Դաշտ» (կտ. յուղ. 2007թ.), «Դաշտային ծաղիկներ: Աստղածաղիկներ» (կտ. յուղ. 2007թ.), «Քրիզանթեմներ» նկարաշարքը՝ կատարված 2007թ. (կտ. յուղ.), որոնք գունային ուրիշ են հիշեցնում՝ պոստիմպրեսիոնիստական մոտեցումով:

«...խիստ արտահայտիչ նրա գործերը թույլ են տալիս ենթադրելու այն տառապանքը, որ ինքն ու իր ժողովուրդը դիմագրավել են,

սակայն մի անպարտելի հույսով փայլող»<sup>9</sup>: Բնանկարի ժանրը ևս հասցնելով այդ մակարդակի, հատկապես «Սևան» նկարաշարքում, Ղարաբեկյանն առարկայական ոլորտը վերափոխեց զգայական աշխարհի, հյուսթեղ և ինտենսիվ վրձնահարվածների շնորհիվ ստանալով բնութայան անմիջական տպավորությունը՝ օրինակ՝ «Սևան: Անձրևոտ օր» (կտ. յուղ. 2005թ.), «Սևան: Մայրամուտ» (կտ. յուղ. 2005թ.), «Վերջին լույս: Սևան» (կտ. յուղ. 2005թ.), «Լճի ափ» (կտ. յուղ. 2005թ.), «Սևան: Տպավորություն» (կտ. յուղ. 2006թ.):

Ղարաբեկյանի արվեստի մասին Ժորժ Բուկարոն գրում է (Սեն Պերե քաղաքի թանգարանի տնօրենը, որտեղ 1999թ. բացվել է Ղարաբեկյանի ստեղծագործությունների անհատական ցուցահանդեսը). «Ստեղծագործությունը այս առատաձեռն նկարչի՝ Խ. Ղարաբեկյանի, անմիջապես պոստիմպրեսիոնիստական նկարչություն է իր թարմությունը, ուրախությունը ու լավատեսությունը. ապրելու ուրախություն, որը գտնվում է նրա կտավներում»<sup>10</sup>:

Այս շրջանի գործերում փոփոխվում է նաև նկարելու տեխնիկան՝ ներկի հաստ քսվածքներով դառնալով ավելի հյուսթեղ ու արտահայտիչ, հատուկ պոստիմպրեսիոնիստական ձևամտածողությունը, իսկ գույնի հարցում նորից վերածնվում են կոնտրաստների զուգորդումները, այս անգամ դեղինի ու ուլտրամանուշակագույնի միջև. օրինակ՝ «Նատյուրմորտ դաշտային ծաղիկներով» (կտ. յուղ. 2007թ.), «Աստղածաղիկներ» (կտ. յուղ. 2007թ.):

Վերջին շրջանում նկարիչը գտավ իր ստեղծագործական բարձրակետը, անտեսելով տարածական և նյութական օրինաչափությունները՝ նա հասավ այնպիսի պարզություն, որն արտահայտվում է գույնի մաքրություն և հնչեղություն միջոցով:

Մի շարք դեպքերում էլ կրկին վերադառնում է առարկայական պատկերներին, որի միջոցով կապում է մոտիկ, հեռու և ավելի հեռու պլանները, սակայն նորից գույնի մեծ ինտենսիվությունը, օրինակ՝ «Ծաղկած դաշտեր: Ապարան» (կտ. յուղ. 2007թ.), «Կակաչներ» (կտ. յուղ. 2007թ.), «Ահնիձոր: Հ. Մաթևոսյանի տունը» (կտ. յուղ.

<sup>9</sup> Pascale Bonnet, D Rome Ardeche, Peintre de la vie et de l' espoir, lundi 15 mars 1999, page fil 5-07.

<sup>10</sup> George Boucarut, (Saint-Peray քաղաքի թանգարանի տնօրեն), «Le Dophine» օրաթերթ, էջ 16:

2007թ.): «Կակաչներ» նկարաչարքում ուղղակի գունային համեմատություններն են կարմիրի և ուլտրամարինի միջև, ազատ վրձնաքսվածքներով, դարձյալ անտեսված պլանային հարաբերությունները:

Ու պատահական չեն հնչել 1999թ. Ֆրանսիայի Սեն Պերեքաղաքում նկարչի անհատական ցուցահանդեսում հայտնի լրագրողների ու արվեստաբանների հնչեցրած խոսքերը, որտեղ դարձյալ տեղին է մեջբերել Պասկալ Բոնեի խոսքը.

«Իմպրեսիոնիստների նման սեղմ վրձնահարվածներով, սակայն հայաստանյան գույներով բոցավառվող բնանկարներ: Այսպես կարելի է ընդհանրացնել Խ. Ղարաբեկյանի նկարչութունը: Հրաշալի ու լավատես՝ վերջինս փայլում է արևելքի բոլոր կրակներով, միաժամանակ առնչվելով եվրոպական իմպրեսիոնիզմին ներքին հավասարակշռությամբ, շարժումով ու ուրիշմով, որը նկարչի համար իր ազատությունը արտահայտելու մի ձև է»<sup>11</sup>:

Арам АМБАРЯН

## СРЕДНИЙ И ПОЗДНИЙ ПЕРИОДЫ ТВОРЧЕСТВА Х. КАРАБЕКЯНА (1990-2003 ГГ.-2008Г.). ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ РАБОТ, ВЫПОЛНЕННЫХ В ЭТОТ ПЕРИОД

В этой статье обобщаются особенности двух периодов творчества художника Х. Карабекяна, где видна вся специфика его индивидуальной и стилистической самобытности. Стилистические различия между средним периодом творчества и поздним, в основном, заключаются в цветовом мышлении, о чем подробно исследуется в статье.

Искусство Х. Карабекяна тяготеет больше к авангардным течениям. Его стиль характеризуется импрессионистским мировосприятием, с помощью которого художник пытается раскрыть свой чувственный мир. Это особенно проявляется в позднем периоде творчества, в котором стиль живописца предельно кристаллизуется.

---

<sup>11</sup> Pascale Bonnet, “Le Dophine”, lundi 7 mars 1999, page 16 с.

**ԳՐԱԿԱՆ ԱԿՈՒՆՔՆԵՐԻՑ ԵԿՈՂ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ԺԱՆՐԵՐԸ.  
ԲԱԼԼԱԳ**

Երաժշտության մեջ կան ժանրեր, որոնց արմատներն ու անվանումը գալիս են գրական ակունքներից: Դրանք բանահյուսական արվեստի հնագույն շերտերում ձևավորված էպիկական, քնարական պատումներն են, որոնց մեջ բանաստեղծական խոսքին գրեթե համազոր դեր են ունեցել երաժշտությունը, խոսքի երաժշտական արտասանությունը: Այդ ժանրերի թվում են պոեմը, նրանից ճյուղավորված ռապսոդիան, էլեգիան, էպիտաֆիան, որոնց զարգացումը կապվում է հունահռոմեական մշակույթի հետ: Այս ժանրերը ձևավորվեցին նախ հունական էպոսում («Նիխական» և «Ողբասական»), որոնք անվանում են նաև պոեմներ, և որոնցից շատ հատվածներ երգվում էին, հատկապես դրամատուրգիական զարգացման կարևոր պահերին: Այդ ժանրերի հետագա զարգացումը կապվեց հին հռոմեական մշակույթի հետ (Իդ. մ.թ.ա.): Հին Հռոմի կայսրության ծաղկման ժամանակաշրջանում, երբ Հռոմը ակտիվորեն յուրացրել էր հունական գիտություն, փիլիսոփայություն, մշակույթի նշանակալի ձեռքբերումները, այդ թվում՝ նաև գրական-բանաստեղծական արժեքները, բնականաբար, հետաքրքրություն էպիկական պատումների նկատմամբ շարունակվում էր Հռոմի բանաստեղծների մոտ, քանի որ էպոսն արտացոլում էր սովյալ երկրի ու ժողովրդի անցած պատմական ուղին: Բայց այստեղ արդեն պոեմը չկապվեց երաժշտության հետ, այլ զարգացավ որպես զուտ գրական ժանր, բանահյուսական արվեստի երգվող ավանդույթից դուրս:

Ժամանակի ընթացքում այդ ժանրերը հիմնավորվեցին նաև որպես երաժշտական ստեղծագործության տեսակներ, ոչ միայն բանաստեղծական տեքստի հետ կապվող վոկալ, խմբերգային ստեղծագործություններում, այլև գործիքային երաժշտության մեջ: Կրելով իրենց մեջ գրական ժանրի անվանումն ու հաճախ վերնագրով արտահայտված բանաստեղծական բովանդակային հենքը՝ գործիքային երաժշտության մեջ նրանք կազմեցին ծրագրային երաժշտության մի յուրօրինակ շերտ:

Միջնադարում արևմտաեվրոպական մշակույթի մեջ ձևավորվեցին ու զարգացան գրական-բանաստեղծական նոր ժանրեր: Դրանցից մեկը բալլադն էր, որը ձևավորվել էր մոտավորապես XII դարում Ֆրանսիայի հարավում՝ Պրովանսում, տրուբադուրների արվեստում: Բալլադը (լատիներեն ballare, ballo – պարել, պարերգ) բանաստեղծական երեք տնից և մեկ կրկներգից բաղկացած պարերգ էր, որը սովորաբար կատարվում էր գարնանային տոների, ծիսակատարությունների ժամանակ և ուներ քնարական բնույթ: Պրովանսալյան բալլադի կառուցվածքի կարևոր մասն էր կազմում ռեֆրենը (կրկներգը), որը կատարվում էր երգչախմբի կողմից: Լայն զարգացում ապրելով գրական-բանաստեղծական արվեստում՝ այն շուտով հիմնավորվեց նաև որպես երաժշտական ժանր:

Վերածնությունից դարաշրջանի ֆրանսիական երաժշտության մեջ արդեն XIV դարի սկզբին ձևավորվեց աշխարհիկ բազմաձայն երաժշտության վոկալ-գործիքային այն ժանրը, որը կոչվում էր բալլադ, և որի հիմնադիրը համարվում է ֆրանսիական վերջին տրուվերներից և Ars Nova-ի առաջին ներկայացուցիչներից մեկը՝ Գիյոմ դը Մաշոն (1300-1377), որը, ի դեպ, նաև առաջին քառաձայն մեսսայի հեղինակն էր:

Միաժամանակ բալլադը, որպես երաժշտական ժանր, զարգանում էր հարևան երկրներում, մասնավորապես Իտալիայում, որտեղ այն պահպանում էր պարերգային բնույթը: Ինչպես գրում է Ռ.Գրուբերը. “В Италии баллада развивалась в условиях народной хороводной пляски в исполнении хора и солистов”<sup>1</sup>:

Աստիճանաբար բալլադի ձևն ու բովանդակությունը սկսում են կրել որոշ փոփոխություններ: Ըստ է. Ջրբաչյանի՝ XIII-XIV դարերի իտալական պոեզիայում բալլադի ձևն ինչ-որ չափով միանում է ազգային մի ուրիշ յուրօրինակ բանաստեղծական ձևի՝ կանցոնի հետ, որի արդյունքում բալլադն արդեն կորցնում է անմիջական կապը պարի հետ՝ հրաժարվելով նաև կրկներգից և վերածվելով ամբողջական բանաստեղծական ժանրի: (Ի դեպ, կանցոնը XV- XVIդդ. ձևավորվեց նաև որպես գործիքային պիես):

<sup>1</sup> Грубер Р. Всеобщая история музыки. М., 1973, с. 103.



Նույն՝ XIII-XIV դդ. բալլադը ֆրանսիական պոեզիայում առավել մեծ փոփոխությունների ենթարկվեց՝ դառնալով նրա հիմնական ժանրերից մեկը: Այն վերջնականապես դուրս մղեց պարային տարրերը՝ պահպանելով բանաստեղծական եռատուն կառուցվածքը՝ եզրափակիչ փոքր ուղերձով (*envoy*):

Քնարական թեմատիկայից բացի, բալլադ ներթափանցեցին նաև քաղաքական, երգիծական, բարոյախոսական մոտիվներ:

Այդ տրամադրությունները վառ արտահայտություն գտան Վերածնունդյան դարաշրջանի ֆրանսիացի բանաստեղծներ Իոախիմ դյու Բելլեի (XVI դ.) և մասնավորապես Ֆրանսուա Վիյոնի (XVI դ.) բալլադներում, որոնցում արծարծվում էին սիրո, ասպետական վարք ու բարքի, խաչակրաց արշավանքների ու սխրանքների թեմաները: Վիյոնն իր բալլադներում վեր էր հանում կենցաղային-փիլիսոփայական թեմաներ՝ մի կողմից ծաղրելով հարուստներին ու վանականներին, մյուս կողմից ջերմ խոսքեր ուղղելով հասարակ մարդկանց: Նաև կարոտի ցավ էր զգում անցած օրերի գեղեցկության համար և ժամանակ առ ժամանակ փորձում էր ներում հայցել իր մեղքերի համար:

Ժամանակի ընթացքում բալլադներում հիմնավորվեց քնարականության թեմատիկան՝ կնոջ գեղեցկության գովերգման, անձնվեր սիրո մոտիվներով (Ռոնսար - XVI դ. և ուրիշներ):

Գերմանիայում այդ արվեստի կրողները կոչվեցին միննեզինգերներ (Տանհոյզեր, Վալտեր ֆոն դեր Ֆոգելվայդե, Վոլֆրամ ֆոն էշենբախ-XIIIդ. և ուրիշներ): Հետագայում նրանց ավանդույթները շարունակեցին մայստերզինգերները (Հանս Սաքս, Բարտել Րեգենբոգեն- XVI դ. և ուրիշներ):

Բալլադի զարգացման մեկ այլ ճյուղ կապվեց անգլո-շոտլանդական ժողովրդական բանահյուսությունից եկող ավանդույթի հետ: Դրա հիման վրա ծաղկում ապրեց մենեստրելների պոեզիան Անգլիայում<sup>2</sup>: Անգլիական ու շոտլանդական ժողովրդական բալլադներին

<sup>2</sup> Մենեստրելները XII - XIIIդդ. պրոֆեսիոնալ երգիչ-երաժիշտներ էին Ֆրանսիայում և Անգլիայում, որոնք ծառայում էին դոյակներում և իրենց քնարերգությունը գովերգում էին ասպետական սխրանքներն ու կնոջ պաշտամունքը: Հետագայում մենեստրելներ կոչվեցին նաև հասարակ ժողովրդի միջից դուրս եկած շրջիկ երաժիշտները: *Словарь Советский энциклопедический словарь*, Москва, "Советская энциклопедия", 1983г..

բնորոշ էր մեծ մասամբ հերոսական, երբեմն ֆանտաստիկ թեմատիկան՝ խորը քնարական երանգավորմամբ:

XVIII դարի վերջերին արվեստագետներից շատերն իրենց հայացքն ուղղեցին դեպի անցյալի ֆոլկլորային շերտերը՝ ժողովրդական հեքիաթները, առասպելները, բալլադները, որոնք մեծ հետաքրքրություն առաջացրին հատկապես գրականության ոլորտում: 1765թ. անգլիացի գիտնական Պերսին կազմեց ժողովածու՝ «Հին անգլիական պոեզիայի հուշարձանները», որի մեջ ներառված էին մեծ քանակով ժողովրդական բալլադներ: Այս մասին Լ.Արիմշտեյնը գրում է. «Ընդունված է կարծել, որ հենց այստեղից սկսվեց բալլադի ժանրի մեծ տարածումը եվրոպական բոլոր երկրներում»<sup>3</sup>:

Նույն դարաշրջանում Գերմանիայում ժողովրդական հեքիաթներն ու բալլադները հավաքագրեցին Կ.Բրենտանոն և Լ.Առնիմը՝ հրատարակելով իրենց հանրահայտ «Տղայի կախարդական եղջերափողը» ժողովածուն (1805թ.):

Այս ձեռքբերումների հիման վրա XVIII դարի վերջին ձևավորվեց դասական բալլադը, որի առաջին նմուշներից էին Գերմանիայում՝ Վ.Գյոթեի «Անտառի արքան», «Զկնորսը», «Երգիչը», Ֆ. Շիլլերի «Կասսանդրա», «Հերոս և Լեանդո» բալլադները և այլն:

Շոտլանդիայում բալլադի ժողովրդական ավանդույթներին դասական հնչեղություն տվեց Ռոբերտ Բյորնսը (XVIII դ.): Անգլիայում բալլադի ինքնատիպ տեսակը զարգացրին Վալտեր Սկոտը, Վիլյամ Վորդսվորդը: Ֆրանսիական պոեզիայում քնարական բալլադը նոր շունչ առավ հանձինս Թեոֆիլ Գոթիեի, Ալֆրեդ Մյուսսեի, Վիկտոր Հյուգոյի: Ազգային արժեքների վերազնահատման ընդհանուր մթնոլորտում բալլադի ժանրը հարստացավ տարբեր ազգային ակունքներից եկող առանձնահատկություններով՝ բնաշխարհի, մարդկային բնավորությունների, կենցաղային սովորույթների և այլ երևույթների հետ կապված:

Ազգային առանձնահատկություններով հանդերձ, եվրոպական ուսմանտիկական բալլադն իր մեջ որպես ընդհանուր հատկանիշ պահ-

<sup>3</sup> “Английская и итальянская народная баллада”, сост. Л.М.Аримштейн, М., 1988, с. 15.

պանեց էպիկական-քնարական բնույթը՝ հուզական խորը ներգործությամբ:

Ձևի առումով ֆրանսիական բալլադները (Մյուսսե, Գոթիե), պահպանեցին քառյակների և ուղերձի ավանդույթը, ընդ որում՝ քառյակների լայն հանգով:

Անգլիական բալլադները պահպանեցին ընդհանուր մեծ ծավալը՝ քառյակների մեծ քանակությամբ, բովանդակության երկար շարադրանքով:

XIX-ր. սկզբներին՝ ումանտիզմի ձևավորման ու զարգացման դարաշրջանում՝ բալլադը գրական ակունքներից եկող վերը նշված մյուս ժանրերի հետ մեկտեղ (պոեմ, ռապսոդիա) ներթափանցեց կոմպոզիտորական արվեստ, սկզբում որպես երգային ժանր Ֆրանց Շուբերտի արվեստում, ապա նաև որպես գործիքային երաժշտության ժանրերից մեկը՝ սկսած Ֆրեդերիկ Շոպենի դաշնամուրային արվեստից:

Ֆրանց Շուբերտը (1797-1828)՝ որպես երաժշտական ումանտիզմի առաջին ներկայացուցիչներից մեկը, կարևորելով իր արվեստում երգի ժանրը և բարձրացնելով այն դասական կամերային երաժշտության մյուս ժանրերի գեղարվեստական մակարդակին, իր առաջին իսկ վոկալ ստեղծագործություններում տեղ տվեց բալլադի ժանրին՝ գրելով «Անտառի արքան» բալլադը (1815) Վ.Գյոթեի խոսքերով: Դրանով նա նոր սկիզբ դրեց այդ ժանրի զարգացմանը կոմպոզիտորական արվեստում<sup>4</sup>:

Գործիքային երաժշտության մեջ առաջինը Ֆ. Շոպենն էր, որն իր ստեղծագործության հիմքը կազմող մանրանվագային ժանրերի մեջ որպես ավելի մասշտաբային պիես առանձնահատուկ տեղ տվեց բալլադի ժանրին՝ որպես քնարական-էպիկական հույզերի դրսևորման ոլորտի: Խոսելով ումանտիկական գրականության մեջ 19-րդ դարում ծաղկում ապրող բալլադի և Շոպենի բալլադների թեմատիկ-կերպարային առնչությունների մասին (Նեմցևիչ, Միցկևիչ)՝ Վ.Կոնենն ընդգծում է նրանցում հայրենասիրական տրամադրությունների կարևորությունը և նրանց հարազատությունը Շոպենի ստեղծագործա-

<sup>4</sup> Մինչ Շուբերտը Հայտնի են Ի.Յուվզոբգի (1760-1802) բալլադները (տե՛ս Галацкая В. Музыкальная литература зарубежных стран. М., 1977, с. 173):

*կան ձգտումներին:* «Для поляка Шопена жанр баллады имел особое значение. В польской литературе 19-го века баллада расцвела как выразитель всенародных патриотических настроений. /.../ На балладах Немцевича (изданных под названием “Исторические песни”) выросло целое поколение революционно-патриотически настроенных поляков. В балладном творчестве в большой мере проявил себя и революционный романтизм Адама Мицкевича./.../ Переплетение в балладах Мицкевича патриотического революционного содержания с ярко выраженным романтическим характером было в высшей степени созвучно таланту самого Шопена, главной теме его собственного творчества»<sup>5</sup>.

*Շոպենի բալլադներում երաժշտական ինքնատիպ մարմնավորում ստացան իր ժամանակի լեհական պոեզիայի բնորոշ կերպարները: Ընդ որում, նա իր բալլադներում էլք ձգտում կոնկրետ ծրագրայնություն, այլ նրանցում արտահայտում էր բալլադայնության ամենաբնորոշ հատկանիշները, այն է՝ նրա հուզառատ բնույթը, էպիկական պատմողականություն տարրերը, ֆանտաստիկ և իրական կերպարների, քնարական և դրամատիկ հույզերի փոխկապակցվածությունը և դրամատուրգիական բարձրակետերի հորդուն զգացմունքայնությունը:*

*Շոպենի բալլադները սկիզբ դրեցին այդ ժանրի զարգացմանը ուսմանտիզմի դարաշրջանի կոմպոզիտորների արվեստում և յուրօրինակ էջ բացեցին XIX դ. դաշնամուրային երաժշտության մեջ:*

*Դաշնամուրային բալլադի ժանրում իր նշանակալի ներդրումն ունեցավ նաև Ի. Բրամսը, որը 1854թ. գրեց չորս բալլադ դաշնամուրի համար (օր.10): Դրանք խորապես կապված են ժողովրդական երգային ակունքների հետ և բացում են կոմպոզիտորի անձնական հույզերի քնարականության շերտերը:*

*Այսպիսով, բալլադը հաստատվեց գործիքային երաժշտության մեջ՝ որպես մեկմասանի ստեղծագործություն՝ վերնագրով արտահայտված ծրագրային հենքով:*

---

<sup>5</sup> **Конен В.** История зарубежной музыки, вып. 3, М., 1984, с. 501.

Բալլադի ժանրը հետագա զարգացում ապրեց XX դարում՝ ծնունդ տալով այդ ժանրի մի շարք արժեքավոր ստեղծագործությունների տարբեր ազգերի կոմպոզիտորների արվեստում:

XIX դարի վերջին և XX դարի սկզբին բալլադի ժանրը նոր զարգացում ապրեց ռուսական պոեզիայի ու գրականությունից առաջացած ներկայացուցիչների արվեստում: Ստեղծվեցին Վ.Բրյուսովի «Բալլադ սիրո և մահվան մասին», «Հիշողությունների բալլադ», «Ծովի մոտ», նաև Մ.Գորկու «Վալախական լեզենդ», «Բազեի երգը», «Աղջիկն ու մահը» բալլադները, որոնցում ակնհայտ է կապը ժողովրդական առասպելների, հեքիաթների, ավանդազրույցների հետ:

Բալլադի՝ նոր ժամանակների հետ կապված բովանդակային վերափոխման վառ արտահայտություններից էին Ն.Տիխոնովի «Բալլադ մեխերի մասին», «Բալլադ կապույտ ծրարի մասին», «Երգ արձակուրդ գնացող զինվորի մասին», Ս.Եսենինի «Բալլադ 26-ի մասին» և այլն:

Հայ գրականություն բալլադը ներթափանցել է ավելի ուշ՝ Հովհ.Թումանյանի ստեղծագործությունից մեջ: Է.Ջրբաշյանի կարծիքով ազգային և արևելյան ավանդույթների թումանյանական մշակումները դարձան Հայկական գրական բալլադի առաջին դասական օրինակները: Թերևս դրանով է պայմանավորված այն, որ հրատարակություններում այդ գործերը նշվում են որպես «բալլադ», թեև Թումանյանն իր գործերն այդպես չի կոչել: Նման երկերի մեջ են Հանրահայտ «Ախթամար», «Անիծած հարսը», «Պողոս-Պետրոս», «Չարի վերջը», «Փարվանա», «Աղավնու վանքը», «Թագավորն ու չարչին» և այլ գործեր, որոնցում մեծ մասամբ առկա են հեքիաթային, ֆանտաստիկ, հաճախ բարոյախրատական մոտիվները:

Բալլադի ժանրին անդրադարձավ նաև Ավ.Իսահակյանն իր «Հավերժական սերը», «Ասպետի սերը», «Ժողովրդի քնարը», «Հայրենի հողը» բալլադներով:

Եղիշե Չարենցի մոտ բալլադն ապրեց թեմատիկ-բովանդակային փոխակերպում՝ կապված ժամանակի հեղափոխական տրամադրությունների հետ:

Այս թեմաներով ստեղծվեցին Չարենցի «Բալլադ քսանվեցի մասին» (1927), «Բալլադ գնդապետ Տոմսոնի, կոմերիտ տղի և գործադուլի մասին» (1928), «Իմ ընկեր Լիպոն - բալլադ մանկություն,

բախտախաղի, պայքարի և հերոսութեան մասին» (1928): Չնայած իրենց բովանդակութեան անցողիկ բնույթին՝ այդ բալլադները սիրվեցին ժողովրդի կողմից՝ որպես կենսական երևույթների բանաստեղծական բարձր արտահայտություններ:

Հայ կոմպոզիտորական արվեստում բալլադի ժանրը առավել լայն զարգացում ապրեց վոկալ և խմբերգային երաժշտության մեջ: Այդ ժանրի առաջին նշանակալից նմուշներից էին Ալ. Սպենդիարյանի «Ձկնորսն ու փերին» բալլադը, Ա. Տեր-Ղևոնդյանի «Հերոսական բալլադը», Ա. Սաթյանի «Սիրո բալլադը», Ա. Խուրդյանի «Բալլադը», Վ. Տիգրանյանի «Բալլադ խաղաղութեան» մեներգը և այլն:

Հայ գործիքային երաժշտության մեջ բալլադի ժանրի առաջին վառ ստեղծագործություններից մեկը դարձավ Ա.Բաբաջանյանի «Հերոսական բալլադը» դաշնամուրի և սիմֆոնիկ նվագախմբի համար՝ գրված 1950-ին:

Գ. Գյոդակյանի բնորոշմամբ. “Героическая баллада” – произведение большого таланта и большого мастерства. Успешное претворение традиций классического искусства, народность и национальная определенность музыкального языка, значительность и масштабность замысла, подлинно симфоническое развитие основных музыкальных образов – вот что обусловило выдающийся успех этого произведения, вскоре удостоенного Государственной премии СССР”<sup>6</sup>.

«Հերոսական բալլադը» իր մեջ կրում է բալլադի ժանրին բնորոշ էպիկականություն, հերոսականություն, վառ ազգային կերպարայնություն: «Հերոսական» անվանումը կապված է բալլադի բովանդակության հետ, որի հիմքում ժողովրդի կերպարն է իր կյանքի պայծառ ու մռայլ էջերով, փորձությունների ու հաղթանակների միջով անցած իր պատմական ճակատագրով:

Լինելով խորապես ազգային՝ «Հերոսական բալլադը» հագեցված է նաև այն ժամանակի համար նոր երաժշտալեզվական տարրերով, որոնք Բաբաջանյանը դրսևորեց իր ինքնատիպ ստեղծագոր-

---

<sup>6</sup> Геодакян Г. Могучий талант, неповторимая индивидуальность., Арно Бабаджаняну посвящается. Материалы научной конференции. На арм. и рус. языках. Ред.-сост. С.К. Саркисян, Ж.П. Зурабян. Ер.: Антарес, 2008, с. 21.

ծական խառնվածքով, ազգային ակունքների խորը զգացողություններ, ստեղծելով ոչ միայն Հայ, այլև XX դարի Համաշխարհային երաժշտական գրականության մեջ սիմֆոնիկ բալլադի ամենացայտուն նմուշներից մեկը:

Գրված դաշնամուրի և սիմֆոնիկ նվագախմբի համար այն կարող է դիտվել նաև որպես կոնցերտային ժանրի ստեղծագործություն: Ձևի առումով բալլադը գրված է վարիացիոն ձևով՝ իր մեջ կրելով նաև սոնատային ձևի տարրեր, որոնք տալիս են նրան կուռ ամբողջականություն՝ հաղորդելով նաև պոեմին բնորոշ գծեր:

Հեղինակը մտահղացել է ստեղծագործությունը որպես «Թեմա վարիացիաներով», պարտիտուրի վրա նշելով՝ «սիմֆոնիկ վարիացիաներ դաշնամուրի և սիմֆոնիկ նվագախմբի համար» (Թեմա, հինգ վարիացիա և կոդա):

Միգուցե վարիացիոն ձևի մեջ ինչ-որ կերպով թաքնված է կապը գրական բալլադի քառյակային կառուցվածքի հետ, որում յուրաքանչյուր մաս յուրովի հասունացնում է գեղարվեստական գաղափարի զարգացումը:

«Բալլադը» գրված է «ռոմանտիկական» վարիացիաների ազատ ծավալման ձևով: Չնայած վարիացիաների ձևի ներքին ավարտվածությունը՝ նրանք կատարվում են միաձուլյ, որպես ամբողջական երաժշտական կտավ:

Այս միասնականությունը հանդերձ, վարիացիաներն իրար հաջորդում են նաև հակադրության սկզբունքով՝ թեմատիկ նյութի ու կառուցվածքի տրամաբանության, տեմպի ու հյուսվածքի և ձևի զարգացման տարբերություններով:

Արտասովոր է թեմայի կառուցվածքը. այն բաղկացած է երկու հավասարազոր բաժիններից՝ նախաբան և հիմնական թեմա: Դրանք հակադիր են բնույթով. մեկը՝ դրամատիկ-էպիկական, ասերգային-արտասանական, մյուսը՝ քնարական-էպիկական, լայնաշունչ-մեղեդային: Փաստորեն, թեմայի ներսում ամփոփված է դրամատիկ-էպիկականի և քնարական կերպարների միասնությունը, որը բնորոշ է բալլադի ժանրին առհասարակ:

Առաջին վարիացիայի հիմքում ընկած են նախաբանի թեմայի կոչական-բացականչական մոտիվները, այն սլացիկ է, կենսահաստատ և տոկուն (*Allegro energico*):

Երկրորդ վարիացիան ամբողջացնում է բալլադի քնարական հույզերի ոլորտը, և՛ իր բնույթով, և՛ ինտոնացիոն դարձվածքներով բխում է հիմնական թեմայից: Երրորդ վարիացիան իր ակտիվ շարժմամբ և ազգային ցայտուն ինտոնացիաներով միավորում է նախաբանի ու գլխավոր թեմայի մոտիվ դարձվածքները՝ ենթարկված սլացիկ պարային-պարերգային ռիթմերին:

«Բալլադի» դրամատուրգիական բարձրակետը չորրորդ վարիացիան է՝ դրամատիկ, էպիկական հույզերի խորը արտահայտչուկթյամբ, որը հեղինակը պարտիտուրում նշել է «Սգո քայլերգ»: Չորրորդ վարիացիայի թեմատիզմի հիմքում ընկած են նախաբանի շեշտակի մոտիվները, բայց ավելի խստաշունչ ու զուսպ լարվածուկթյամբ: Թեմայի ողբերգականուկթյունը հատկապես ընդգծվում է իջեցված աստիճանների մթագնած հնչողուկթյամբ: Այդ դրամատիկ տրամադրուկթյունների բացահայտման վերջին փուլը դաշնամուրային կադենցիան է, որով, ի դեպ, ընդգծվում է ստեղծագործուկթյան համերգային բնուկթյթը:

Եթե փորձենք հետևել բալլադի մեջ արտացոլվող գրականուկթյուն-երաժշտուկթյուն կապին, ապա կտեսնենք, որ «Հերոսական բալլադում» պահպանված է գրական բալլադից եկող ողբերգական-հերոսականի և քնարականի համադրումը՝ ազգային շնչով արտահայտված, մի հատկանիշ, որը վաղուց ի վեր կայունացել էր նաև երաժշտուկթյան մեջ՝ որպես գործիքային բալլադին բնորոշ գիծ:

Հաջորդ տասնամյակներում բալլադի ժանրը հայ գործիքային երաժշտուկթյան մեջ նկատելի զարգացում չի ապրել (բալլադներ ստեղծվել են առավելապես վոկալ և խմբերգային ժանրերում), սակայն վերջին տարիներին բալլադի ժանրի նկատմամբ ակնհայտ հետաքրքրուկթյուն է դրսևորվում երիտասարդ կոմպոզիտորների գործիքային ստեղծագործուկթյուններում: Բալլադի ժանրի ստեղծագործուկթյուններով հանդես են եկել երիտասարդ կոմպոզիտորներ Կարեն Անանյանը, Արսեն Բաբաջանյանը՝ “Ballata monologo e allegro energico” ստեղծագործուկթյամբ ջութակի և դաշնամուրի համար (2006), Քաջիկ Գրիգորյանը՝ «Սոնատ -Բալլադ» դաշնամուրի համար (2011): Սրանցում կարելի է նկատել բալլադի ժանրի բովանդակային (բալլադ - մենախոսուկթյուն), միջժանրային (սոնատ - բալլադ) և այլ փոխակերպումներ:



## **МУЗЫКАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ, ИДУЩИЕ ИЗ ЛИТЕРАТУРНЫХ ИСТОКОВ: БАЛЛАДА**

В статье вкратце прослеживается исторический путь развития баллады, как поэтического жанра, выявляются наиболее яркие отличительные черты баллады в творчестве выдающихся поэтов эпохи Возрождения и последующих столетий идейно-образной сферы, строения формы, масштабов и приемов стихосложения в их балладах.

В начале XIX века, в эпоху развития романтизма, баллада проникла в композиторское искусство и начала свое развитие в вокальной (Ф. Шуберт), затем в инструментальной музыке (Ф. Шопен и др.).

Далее раскрывается ход развития баллады, как жанра инструментальной музыки в творчестве Шопена и других композиторов разных стран. Делается переход в армянскую поэзию и музыку, выявляются особенности развития баллады в армянском искусстве, в частности в инструментальных произведениях армянских композиторов. В качестве наиболее яркого образца анализируется “Героическая баллада” А. Бабаджяна.

В заключении приводятся названия сочинений молодых начинающих композиторов в жанре инструментальной баллады с особенностями новых жанрово-тематических преобразований. Оценивается это явление как признак возрождения интереса армянских композиторов к жанру баллады.

**ԱՐԱՄ ԽԱՉԱՏՐՅԱՆԻ «ՏՈԿԿԱՏԸ»  
ԱՆԱՀԻՏ ՆԵՐՍԻՍՅԱՆԻ ԵՎ ԱԳԱ ՄԻՆԱՍՅԱՆԻ ԿԱՏԱՐՄԱՄԲ**

Անահիտ Սերգեյի Ներսիսյանն ավարտել է Երևանի Չայկովսկու անվան երաժշտական դպրոցը, Մոսկվայի Չայկովսկու անվան կոնսերվատորիան՝ Վիկտոր Մերժանովի դասարանը: 1977 թվականից դասավանդում է Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայում, ունի պրոֆեսորի կոչում: 1980-ին Լայպցիգում արժանացել է Յ. Ս. Բախի անվան միջազգային մրցույթի առաջին մրցանակի և ոսկե մեդալի: 2007-ից Հայաստանի վաստակավոր արտիստ է: Անահիտ Ներսիսյանը համերգային ակտիվ գործունեությունը համատեղում է մանկավարժության հետ, ուստի ուսանողներ պատրաստելու մեծագույն փորձ ունի, իհարկե այնպիսի ուսանողների, ովքեր կատարողական արվեստի նկատմամբ հակում ունեն և օժտված են պրոֆեսիոնալ բեմական կատարողական ընդունակությունների մեծ պաշարով:

Խոսքը պարբերական բնույթ կրող համերգային ելույթների մասին է, երբ երաժիշտն ունկնդիրների ջերմ ընդունելությունն ու համակրանքն է վայելում: Համերգային գործունեություն ծավալող դաշնակահարի աշխատանքը, ըստ էության, պրոֆեսիոնալ գործունեություն ինքնատիպ ձև է: Անընդմեջ համերգային գործունեությունը երաժշտի ներքին յուրահատուկ կազմակերպվածություն է պահանջում, որն առաջին հերթին ենթադրում է կարողանալ բեմում կենտրոնանալ մինչև հուզական այն աստիճանը, որն անկախ բեմի ճարտարապետական առանձնահատկությունների ներգործության արտաքին գործոններից, լուսավորությունից, գործիքի որակից, վերջապես՝ համերգի եկած հասարակության առանձնահատկություններից ու ճաշակից, թույլ կտա լիովին բացահայտել կոմպոզիտորի՝ կատարվող երաժշտություն մեջ ներդրած մտահղացումը: Իհարկե, այդ հմտությունները ձևավորվում են կրթական այն շրջանում, երբ ուսանողն արդեն զբաղվում է որոշակի պրոֆեսիոնալիզմ և բեմում կատարվող ենթադրվող ստեղծագործության մեկնաբանման սկզբունքներ կազմելու ընթացքին ստեղծագործաբար մոտենալու հմտություն: Այն

Հարցին, թե ազգային դաշնամուրային կատարողական դպրոցի ձևավորման ընթացքում ինչպիսին է կատարողական արվեստի և մանկավարժության փոխադարձ կապը, Ա. Ներսիսյանը հետևյալ կերպ է պատասխանել. «Մանկավարժության մեջ ամենից արժեքավորն է՝ տեսնել այն թանկարժեք փշուրները, որոնք կան աշակերտի մեջ, և դրանք մաքրել ավելորդ ամեն ինչից ու նրան պատահաբար ավելացրածից: Դու պետք է օգնես որպես մանկավարժ: Եթե մանկավարժի առջև մտածող ուսանող է, պետք է նրան պարտադրել տվյալ ստեղծագործության սեփական ընկալումը: Պետք է լսել մինչև վերջ, միգուցե նա շատ արժեքավոր ու կարևոր բան է ասում: Պետք է ուսանողին հնարավորություն տալ արտահայտվելու, պետք է նրան օգնել գտնել իր սեփականը: Դա ցանկացած մանկավարժության պսակն է»<sup>1</sup>:

Անահիտ Ներսիսյանը մեզ սիրով տրամադրել է Արամ Խաչատրյանի դաշնամուրային «Տոկկատի» ձայնագրությունները՝ իր և իր ուսանողուհի Ադա Մինասյանի կատարողական մեկնաբանություններով:

Ա.Խաչատրյանի «Տոկկատն» անվիճելի գլուխգործոց է՝ համաշխարհային մակարդակով տվյալ ժանրի լավագույն նմուշներից մեկը<sup>2</sup>: Նրա ձևը կներկայացնենք սխեմայի տեսքով, որտեղ նկարագրողման սկզբունքը պիեսի բաժինների հաջորդականության տրամաբանությունն է՝ համապատասխան դրանց ֆակտուրային տեսակին: Ընդհանուր առմամբ, «Տոկկատում» կիրառվել է դաշնամուրային ֆակտուրայի ինը տեսակ, որոնցից յոթն օժտված են բնորոշ տոկկատային շարադրանքով: Ֆակտուրաների սկզբունքային տեսակները ներկայացված են սխեմայի առանձին «պատուհաններում» և համարակալված են: Չորրորդ և իններորդ տեսակները տոկկատային ֆակտուրաներին չեն վերաբերում՝ դրանց մասին ժամանակակից պատկերացման առումով: Դրա փոխարեն զուտ տոկկատային են մնացած յոթը: Պիեսի ձևը բնորոշելու առաջարկվող տեխնիկան, ըստ ֆակտուրաների նմանություն սկզբունքի, տվյալ դեպքում ավելի քան

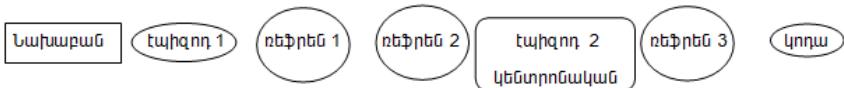
<sup>1</sup> Ա. Ներսիսյանի հետ անձնական զրույցից:

<sup>2</sup> Ա. Խաչատրյանի «Տոկկատը» կատարել են Աննա Ամբակուլյանը 1974թ., Յուրի Հայրապետյանը՝ 1974թ., Արմեն Բաբախանյանը՝ 2007թ.:

տեղին է. տոկկատի բոլոր քսան ենթաբաժիններ որոշակի տոկկատային հնարների հաջորդականություն են, որոնք ըստ էության անփոփոխ են երաժշտական ընթացքի մեջ դրանց առաջին անգամ ի հայտ գալու պահից ի վեր: Դրա հետ միասին, վեցերորդ, յոթերորդ և ութերորդ տեսակներն ընդհանուր ձևակառուցողական միավորներ են, անցնում են երեք անգամ և միևնույն հաջորդականությամբ:

Տասներեքերորդ բաժինը քնարական-ռոմանտիկական բնույթի ծավալուն էպիզոդ է, որի երաժշտական նյութը կիրառվում է վերջին էպիզոդում, որպես կադանս (կամ հակիրճ՝ կոդա): Չորրորդ բաժինը երեք անգամ կապոդ ինտերմեդիայի դեր է կատարում, իսկ առաջին, երկրորդ, երրորդ և հինգերորդ բաժինները միայն մեկ անգամ են անցնում: Առաջին երեքն անցնում են որպես պիեսի նախաբան, իսկ հինգերորդը, որը տեղակայված է երկու ինտերմեդիաների միջև, առաջին տոկկատային բնույթի ոչ մեծ էպիզոդի դեր է կատարում:

Եթե հիմնվենք դաշնամուրային նվագի տարաբնույթ ֆակտուրային հնարների հաջորդականության տրամաբանության վրա (իսկ տոկկատներում հենց կատարողական փայլն է գլխավոր գեղարվեստական նպատակը), ապա պիեսի կոմպոզիցիան ներկայանում է որպես ռոնդոյի փոքր-ինչ աղավաղված ձև, որտեղ առաջին էպիզոդը նախորդում է երկու ռեֆրեններին, իսկ երկրորդը, որը ծավալուն է և բնույթով տոկկատային էպիզոդ չէ, գտնվում է այնտեղ, որտեղ պիեսի լիններ, այսինքն՝ վերջին ռեֆրենից առաջ: Այսպիսով, սխեմատիկորեն ձևը հետևյալ տեսքն ունի.



Ստեղծագործության ձևի այսպիսի մեկնաբանության մասին միտքն առաջացել է Ա.Ներսիսյանի կատարողական տարբերակի ունկնդրումից հետո: Հենց այդպես, դարձվածքաբանական առումով ենթաբաժինները սահմանազատելով ըստ ֆակտուրային տարատեսակների տարբերակման սկզբունքի, դաշնակահարն ամբողջ պիեսը ներկայացրել է երաժշտական խճանկարի ձևով, որի բազմերանգությունը պարունակվում է ֆակտուրաներից յուրաքանչյուրի հակադրվող ինքնատիպության մեջ:

Անկասկած, Փակտուրային տեսակների՝ մեկը մյուսի մեջ ներհոսելու թվացյալ թեթևությունը, որտեղ պարտադիր դրսևորվում է կերպարային փոփոխությունների տրամաբանություն ճկուն ամբողջականություն, արդյունք է դաշնամուրային տեխնիկայի հնարների ամբողջ բազմապլան գինանոցին առավելագույնս տիրապետելու, որը ենթադրում է պիեսի կոմպոզիցիոն կառուցվածքի խորը իմաստավորումը և կոմպոզիտորական մտահղացման ըմբռնումը միմյանց համադրելու ունակություն:

Մենք հակված ենք Ա. Խնչատրյանի «Տոկկատի» կատարողական տվյալ մեկնաբանությունը համարել չափանմուշ, թեև համաշխարհային կատարողական պրակտիկայում տվյալ պիեսի կատարման նախապատվությունը գրեթե միշտ տալիս են նրա կատարողական մեկնաբանության էքսպրեսիվ տարբերակին: Իհարկե, վերջինս նույնպես թույլատրելի է, առավել ևս, որ ստեղծագործությունից երաժշտական նյութի մեջ էքսպրեսիան առկա է շարժման էներգիայի տեսքով:

Ըստ էության, կատարողական մեկնաբանություն հետ կապված խնդիրը հետևյալն է. արդյոք պե՞տք է պահպանել երաժշտական հոսքի այդ էներգետիկ ներուժը և այն փոխադրել թաքնված կերպով գոյություն ունենալու ձևի մեջ՝ ընդգծելով գունեղ հնչյունային գրաֆիկայի ռեյիեֆները, ինչպես դա արել է Ա. Ներսիսյանը, թե՞ նրան կամք հաղորդել, և այդ դեպքում ոչ թե դաշնակահարն է կառավարում երաժշտական ընթացքը, այլ երաժշտությունն ինքն է դաշնակահարին թելադրում իր պայմանները: Մեր կարծիքով գերադասելի է առաջին տարբերակը, որը, այնուամենայնիվ, մասնագիտական բարձր պատրաստվածություն է պահանջում: Այս դիտարկումների ինքնատիպ հաստատմանն է ծառայում երաժշտագետ Իրինա Զոլոտովայի կարծիքը համերգային գործունեություն ծավալող Ա. Ներսիսյանի կատարման մաներայի վերաբերյալ:

«Իաշնակահարուհու կատարողական մտածողությունը ձգտում է ընդհանրացման, նրանում գերակշռում է էպիկական սկիզբը: Հագեցած կամային forte-ն, ներքին հավաքված (թուլանալու ոչ մի ակնթարթ) piano-ն, ինտոնացիոն հենարանների ցայտունությունը, համասեռ դինամիկ ռեյիեֆի շերտերի հարթեցման գերակայությունը: Պատահական չէ, որ նրա ֆրագավորման, որպես կանոն առավելագույն խոշորացված առանձնահատկությունները ճարտարապե-

տական մասշտաբային շինությունների հետ ասոցիացիաներ են առաջացնում:

Սակայն դաշնակահարուհու կողմից առաջարկվող մեկնաբանությունների էությունն այլ բան է բնորոշում: Կոմպոզիտորական երաժշտական ձևը հնչյունավորելու վերը նկարագրված բոլոր կոնստրուկտիվ պահերը ենթարկվում են մեկ այլ կարծես թե կատարողական կոնստրուկտիվիզմի հետ անհամատեղելի ստեղծագործական խնդրի լուծմանը. փոխանցել հնչյունային հոսքի անընդմեջության զգացողությունը, կարծես թե վերարտադրելով մտահղացման կայացման ընթացքն ինքնին, այլ ոչ թե տեքստում ամրագրված արդյունքը»<sup>3</sup>:

Դիմելով Ա.Խաչատրյանի «Տոկկատի» մյուս քննարկվող կատարմանը Ա.Ներսիսյանի ուսանողուհի Ա.Մինասյանի կողմից, ով անկասկած մեծ օժտվածություն տեր դաշնակահարուհի է, մենք համոզվեցինք, որ ուսանողուհին միանշանակ հետևում է դաշնամուրային այս գլուխգործոցի՝ դասախոսի կատարողական մեկնաբանության տրամաբանությունը: Եթե հաշվի չառնենք կատարման տեմպային չափորոշիչների որոշ անհամաչափությունները, որոնցից առավել նկատելի են ձևի արագ բաժինները նախապատրաստող հատվածների ավելորդ երկարաձգումները, ինչպես նաև շարժուն մասերի ներսում որոշակի անկայունությունը, ապա կարող ենք ասել, որ Ա.Մինասյանի կատարողական տարբերակը բավականին հստակ ճշգրտությամբ կրկնում է իր դասախոսի կատարողական մեկնաբանության հիմնական մոտեցումները: Իսկ տոկկատային ժանրի գեղագիտությունը պահանջում է տեմպային ցուցիչների հստակ պահպանում կա՛մ ամբողջ պիեսի ընթացքում, կա՛մ միասնական ֆակտուրայում շարադրված որոշակի բաժնի ներսում:

Տվյալ դեպքում սա ցույց է տալիս դասախոսի նկատմամբ ուսանողի ստեղծագործական վստահության բարձր մակարդակը, սակայն դրա հետ միասին կարելի է փաստել կատարողական մեկնաբանության հարցերի վերաբերյալ սեփական կարծիքի որոշակի բացակայությունը և ստեղծագործական կամքի ոչ բավարար ազատու-

---

<sup>3</sup> Золотова И. Пути развития пианизма в Армении (вторая половина XX века), Ереван, 2011, с. 268-269.

*Թյունը: Ասվածը բոլորովին չի նվաստացնում դաշնակահարուհու կատարողական արժանիքները: Ավելին, ասվածն ապացուցում է դաշնամուրային կատարողական վարպետության գրեթե կատարյալ տիրապետումը, ինչը ոչ հեռավոր ապագայում անխուսափելիորեն կհանգեցնի միանգամայն համոզիչ ստեղծագործական ձեռքբերումների: Տեխնիկական վարպետությանը տիրապետելը և դասախոսի ցուցումներին հետևելը բարձրագույն դպրոցի կարևորագույն մասն են և երաշխիքն այն իրողության, որ ուսումնառությունն ավարտելով, գեղարվեստական հմտությունների և առհասարակ ինտելեկտի որոշակի ինքնակատարելագործման պայմաններում իր նպատակին ձգտող ուսանողն անպայման կհասնի նոր բարձունքների: Ապագայում կբացահայտվեն նրա կերպարն ու այն դեմքը, որը հնարավորություն կտա իր անկրկնելի և անուրանալի ներդրումն ունենալու արդեն բազմիցս հնչած ստեղծագործությունների կատարողական յուրահատուկ մեկնաբանության մեջ, ինչպես նաև ներկայացնելու նոր, դեռևս չկատարված ստեղծագործությունների կատարողական մեկնաբանություններ:*

Сусанна КАЗАРЯН

## **«ТОККАТА» АРАМА ХАЧАТУРЯНА В ИСПОЛНЕНИИ АНАИТ НЕРСИСЯН И АДЫ МИНАСЯН**

В статье дан сопоставительный анализ исполнительных интерпретаций «Токкаты» Арама Хачатуряна. Исследовались исполнения профессора Ереванской гос. консерватории им. Комитаса Анаит Нерсисян и ее ученицы Ады Минасян. Эти два исполнения стали убедительным свидетельством очевидной удачи в реализации композиторского замысла: обе версии драматургии совершенно равноценны художественно, хотя и существенно отличны по своему смысловому значению.

**ԻՐԱՆԻ ԱՐԱՔ ՊԱՏՄԱԿԱՆ ՔԱՂԱՔԻ ՔԱՂԱՔԱՇԻՆԱԿԱՆ  
ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ ԲՆԱԿԼԻՄԱՅԱԿԱՆ  
ՊԱՅՄԱՆՆԵՐԻ ՀԵՏ ՀԱՄԱՁԱՅՆԵՑՄԱՆ ՏԵՍԱՆԿՅՈՒՆԻՑ.  
ԲՆԱԿԵԼԻ ՇԻՆՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ**

**Նախաբան**

Պատմական ճարտարապետության տեսանկյունից Արաքն Իրանի առաջին քաղաքներից է, որը նախագծվել, կառուցվել և կատարելագործվել է հատուկ նպատակով և ծառայել է բնակչության հարմարավետ և հանգիստ կյանքին: Արաքի հատակագծի համաձայն՝ ոլորապատույտ անցումների և չկարգավորված փողոցների փոխարեն ամբողջ քաղաքի փողոցները նախագծվել են շխմատային ուղղահայաց եղանակով, իսկ քաղաքային շուկան գտնվում է դրանց մեջտեղում: Քանի որ մարդկության կարևորագույն պահանջներից մեկը բնակլիմայական պայմանների վերահսկման և դրանց փոփոխման բնագավառում միջավայրի հանգստությունն է, ուստի Արաքի պատմական հատակագիծը ցանկացած այլ հանրային կենտրոնների նման գտնվում է բնակլիմայական առանձնահատկությունների ազդեցությունների ներքո, և այս գործոնը քաղաքաշինական առանձնահատկությունների ձևավորման վրա ունեցել է նշանակալից ազդեցություն: Արդյունքում, Արաքի քաղաքային հատակագծի ճարտարապետներին հաջողվել է ներկայացնել և իրականացնել բավականին կայուն և նպատակահարմար նախագիծ, որի բոլոր մանրամասնությունները համապատասխանեցված են տեղանքի բնակլիմայական առանձնահատկություններին: Այս հոգվածում աշխատել ենք ներկայացնել և վերլուծել Արաք պատմական քաղաքի բնակելի շինությունների ճարտարապետական առանձնահատկությունները՝ դրանք համեմատելով տեղանքի բնակլիմայական առանձնահատկությունների հետ:

**Արաքի բնակլիմայական հատկությունները (պատկեր 1)**

Այս տարածաշրջանի քաղաքների համեմատությամբ ծովի մակերևույթից ավելի բարձր մակարդակի վրա գտնվելու պատճառով ունի եղանակային բավականին փոփոխական ջերմաստիճան: Վերջին 40 տարիների հաշվարկներով քաղաքի միջին ջերմաստիճանը կազմել



է 13.8 աստիճան, իսկ տարեկան տեղումների միջին քանակը 341.7 մմ է: Օդի միջին հարաբերական խոնավությունը կազմում է 46.58 աստիճան, ինչը վկայում է օդի համեմատաբար առավել չորային լինելու մասին: Այստեղ ամռանը տեղումների քանակը բավականին քիչ, իսկ ձմռանը շատ է, հիմնականում ձյան տեսքով: Քամին փչում է հարավ-արևմուտքից և արևմուտքից, հիմնականում Ատլանտյան օվկիանոսից և Միջերկրական ծովից: Չմռանն ու գարնանը քամին փչում է արևմուտքից, ամռանը՝ արևելքից և հյուսիս-արևելքից, իսկ աշնանը՝ արևմուտքից և հարավ-արևմուտքից: Հիմնական քամիների միջին հարաբերական ուժգնությունը ցուրտ ամիսներին ավելի մեծ է, քան տաք ամիսներին:

Գոյություն ունեցող վիճակագրական տվյալների ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ Արաքում ձմռանը ցուրտ և չորային է, իսկ ամռան եղանակին՝ տաք և չորային: Գարնան և աշնան եղանակներին հակառակ, ձմեռը երկար և ձանձրայի է և տևում է 4-6 ամիս:

Ընդհանուր առմամբ անապատային կլիման մշտապես ուղեկցվում է չոր և այրող քամիներով, ուստի կարելի է ասել, որ Արաքն ունի չոր, ցրտաշունչ և խիստ կլիմա, իսկ որոշ ձմեռային օրերի օդի ջերմաստիճանը հասնում է -30 աստիճանի:

**Արաքի քաղաքային ճարտարապետության և շինարարական նախապատրաստումները կլիմայական համապատասխանության առումով**

Արաքի հատակագիծը զծագրելիս մասնագետներն իրենց բոլոր ճարտարապետական լուծումներում, քաղաքի արտաքին և ներքին տեսքի, բնակելի շինությունների և հասարակական վայրերի նախագծման ընթացքում մշտապես ջանացել են քաղաքի ճարտարապետական բոլոր լուծումները հարմարեցնել տեղանքի կլիմային, ինչի արդյունքում կարողացել են օգտագործել բնական էներգիան: Ստորև կանդրադառնանք այս հատակագծի որոշ կարևոր լուծումներին:

**1. Միմյանց մոտ և սեղմ շինություններ (պատկեր 2)**

Արաքի պատմական հատակագծի համաձայն՝ հասարակական կառույցներն աստիճանական կարգով կապված են կիսասեփական և բնակելի շինությունների հետ, ինչի արդյունքում մենք տեսնում ենք մի ամբողջական և կապակցված համայնք, որի բակային սյունակերպ

Հատվածները բնակելի են և խիտ հատվածների միջև կլիմայական պայմանների հարմարավետության տեսանկյունից կարևոր դեր են խաղում: Շինությունների հաջորդականությունը ստեղծում է շղթայական և կապակցված մի ամբողջություն, որը պահպանում է ամռան կիզիչ արևից և ձմռան սաստիկ ցրտից:

## **2. Շինությունների տեսքը կամ կառուցվածքը (պատկեր 3)**

Արաքի պատմական ճարտարապետության մեջ շինությունները միմյանց սեղմված և խորանարդաձև են: Այդ խորանարդի որոշակի կտրվածքների և ստվերների առաջացման արդյունքում հնարավոր է լինում շինությունը լավագույնս հարմարեցնել տեղանքի բնակլիմայական առանձնահատկություններին: Այսպիսով, շինության ընդհանուր պլանը, քաղաքային հատակագծի համաձայն, հակված է դեպի ներս:

## **3. Շինությունների հատակագծի հաստատումը հարավից դեպի արևելք**

Արաքի պատմական հատակագծի համաձայն՝ շինությունները խիստ մոտ են միմյանց և դասավորված են հարավից դեպի արևելք առանցքով: Այս ոճի առավելություններից է նաև այն, որ դրանք պաշտպանվում են ամռան արևից, սակայն միաժամանակ կարողանում են ողջ օրվա ընթացքում լուսավորվել արևի լույսով: Ձմռանն այդ շինություններում առավոտյան արևի շնորհիվ հնարավոր է լինում պահպանել առավելագույն ջերմություն: Շինությունների հարավային առանցքում գտնվելը հնարավորություն է ընձեռում, որ պեսզի արևն անմիջապես թափանցի սենյակներից ներս, ինչի արդյունքում կանխվում է ձմեռային սառը քամիների թափանցումը:

## **4. Բնակելի շինությունների մուտքերում անջրպետ հանդիսացող մի շարք տարածքների նախատեսում (պատկեր 4)**

Արաքի պատմական ճարտարապետության համաձայն՝ բնակելի շենքերն անմիջականորեն հարակից չեն փողոցների անցումներին: Սկզբնական հատվածում գտնվում է շինության նախամասը կամ սարդարը, որը ինչ-որ չափով նպաստում է արտաքին հատվածի հետագա նեղացմանն ու դիրքի փոփոխությունը, ջերմաստիճանային կտրուկ փոփոխությունների կանխմանը և օգնում, որ մթնոլորտային տեղումները սենյակներից ներս թափանցեն որոշակի փոփոխությունների արդյունքում:

**5. Կենտրոնական բալի կառուցման խորհրդանիշի կիրառումը (պատկեր 5)**

Արաք պատմական քաղաքի ավանդական քաղաքաշինութայան ու ճարտարապետութայան կառուցվածքը բնակլիմայական պայմանների ազդեցութայան արդյունքում առավել հակված է դեպի ներս, իսկ մյուս շինութունները տեղակայված են կենտրոնական բալի շուրջը: Կենտրոնական բալում, որտեղ հիմնականում կան փոքր լողավազան, ծառեր և կանաչ, ծաղիկներով հարուստ տարածություն, ամռան տապին շինութուններում զովության և խոնավության ապահովման, իսկ ձմռան ցրտին՝ սառը քամիներից պաշտպանվելու լավագույն միջոցներն են: Դրանց միջոցով հնարավոր է լինում նաև ապահովել սենյակների բնական լուսավորությունն ու արևի ջերմությունը:

**6. Բնակլիմայական պայմաններին հարմարվելու նպատակով բնակելի շինութուններում գործնական տարածքների եղանակային դասակարգումը (պատկեր 6)**

Արաք քաղաքի պատմական հատակագծի համաձայն՝ տարվա տարբեր եղանակներին բնակելի տարբեր տարածքներ օգտագործվում էին յուրովի, և դա պայմանավորված էր կենտրոնական բալի տարբեր հատվածներում դրանց տեղակայվածությամբ: Արդյունքում գոյություն ունեին ամառային և ձմեռային հատվածներ: Այսպիսով, դրանք լիովին համապատասխանեցվում էին տեղանքի բնակլիմայական առանձնահատկություններին: Այս շինութուններում պահեստները և երկրորդական տարածքները ծառայում են որպես հիմնական սենյակներում ջերմաստիճանի ապահովելու միջոց: Դրանք հիմնականում անջրպետի դեր էին խաղում:

**7. Բնակելի շինութունների ճարտարապետութայան մեջ պատշգամբների կիրառումը (պատկեր 7)**

Արաքի պատմական հատակագծի համաձայն՝ պատշգամբը տան տեսքի հիմնասյունն է: Պատշգամբը ձմեռային ամիսներին ծառայում է որպես արևի ջերմությունը դեպի սենյակ տանող միջոց և խոչընդոտում է փայտե պատուհանների և դռների վրա ձյան և անձրևի թափանցումը: Ամռանը արևի դիրքի փոփոխության պատճառով պատշգամբի առկայությունը խոչընդոտում է արևի ճառագայթների անմիջական թափանցումը դեպի սենյակ:

**8. Բնակելի շինություններում նկուղների կառուցումը (պատկեր 8)**

Արաք քաղաքի պատմական Հատակագծի Համաձայն՝ բոլոր բնակելի շինություններն ունենին նկուղային հատվածներ, որոնք ծառայում էին որպես պահեստային մաս կամ ժամանակավոր կացարան: Նկուղային մասը նպաստում էր, որպեսզի բնակելի հատվածի և հիմնական հողածածկի միջև առաջանա որոշակի տարածություն, ինչը կարող է ազդել ընդհանուր շինության ջերմաստիճանի փոփոխության վրա, քանի որ, ինչպես գիտենք, հիմնական հողածածկույթից որոշակի բարձրության վրա գտնվելը բնակլիմայական իրավիճակին հարմարվելու լավագույն տարբերակներից մեկն է:

**9. Ծանր և առավել դիմացկուն շինարարական նյութերի կիրառումը (պատկեր 9)**

Արաքի պատմական Հատակագծի Համաձայն՝ շինությունների ներքին հարդարման և կառուցապատման աշխատանքներում կիրառվել են կավ և չթրծված աղյուս, արտաքին հարդարանքն իրականացվել է աղյուսի միջոցով, իսկ դռների և պատուհանների փեղկերը եղել են փայտից: Կավից և չթրծված աղյուսից բաղկացած ծանր շինարարական նյութերի կիրառումը, ներքին հաստ պատերն ու առաստաղը նույնպես նպաստում են ջերմության նվազագույն փոփոխություններին, ինչի արդյունքում շինության ներքին ջերմաստիճանը հնարավորինս պահպանելու հնարավորություն է ստեղծվում:

**Եզրակացություն**

Արաքի պատմական և ավանդական ճարտարապետական լուծումները շինությունների գործնական դետալներից բացի, օժտված են այնպիսի կարևոր գործոններով, որոնցից են շինության կառուցվածքն ու կենտրոնական բակերի, ջրավազանների, այգիների, նկուղների, պատշգամբների, ձմեռային, ամառային և ութանկյուն սրահների կիրառումը, ինչի արդյունքում տնտեսվում է շինության ներսում էներգիայի սպառումը, նվազում է քամիների և արևի անցանկալի ճառագայթների թափանցումը, ու շինության ջերմությունը հիմնականում ապահովվում է արևի ջերմության միջոցով: Այս ամենի արդյունքում, ինչպես նաև ավանդական և նոր մեթոդների համադրմամբ Արաքի պատմական և ավանդական ճարտարապետական լուծումները կարելի է կիրառել նաև ներկայիս քաղաքաշինության

մեջ: Իսկ Արաքի նոր քաղաքաշինական ճարտարապետությունն իրականացվել է առանց բնակլիմայական պայմանների հետ համապատասխանեցման, ինչի արդյունքում չարաչափվում են էներգիայի աղբյուրները, ու խաթարվում է բնակչության հանգիստը:

Ուստի, պատմական ճարտարապետության մեջ կիրառված հմտությունների և մեթոդների ուսումնասիրությունը, ինչպես նաև նոր մեթոդների և տեխնոլոգիաների հետ դրանց համադրությունը կարող է նպաստել բնական ռեսուրսների չարաչափման կանխմանը և շինությունները ջեռուցման և սառեցման տեսանկյունից դարձնել տեղանքի բնակլիմայական առանձնահատկություններին հնարավորինս մոտ և հարմարեցված:

### **Աղբյուրների ցանկ**

1. Ղոբադյան Վահիդ, Իրանի ավանդական շինությունների բնակլիմայական ուսումնասիրությունը, Թեհրանի Համալսարանի հրատ., 1998 թ.:
2. Քեսամյի Մորթեզա, Ճարտարապետություն և կլիմա, «Խաք» հրատ., Թեհրան, 2003 թ.:
3. Մեմարյան Ղոլամհոսեյն, Ծանոթություն Իրանի բնակելի շինությունների ճարտարապետությանը, Իրանի արդյունաբերական գիտությունների հրատարակչատուն, Թեհրան, 1996 թ.:
4. Ռազժոյան Մոհամադ, Կլիմային հարմարեցված ճարտարապետության հարմարավետությունը, «Շահիդ Բեհշթի» Համալսարանի հրատ., Թեհրան, 1988 թ.:
5. Մոհթավթմ Մոհամադ Ռեզա, Արաքի պատկերը. քաղաքային հասարակագիտություն, «Ագե» հրատ., Թեհրան, 1989 թ.:
6. Շիե Էսմայիլ, Արաքի հնագույն քաղաքաշինական ավանդույթները, «Ռահե դանեշ» հրատ., Թեհրան, 1998 թ.:
7. Ոլորտի խորհրդատու ինժեներներ, Արաքի քաղաքաշինության զարգացման և հեռահար ծրագրերի վարչություն, «Արսե» հրատ., Թեհրան, 1985 թ.:
8. «Սեփեհրե Փարսե» նախագծի մի խումբ խորհրդատուներ, Արաքի պատմական ճարտարապետության ուսումնասիրություն, «Սեփեհրե Փարսե» հրատ., Թեհրան, 2006 թ.:

**9. Մարեք Հոսեյնի Աբբաս, Արաբ քաղաքի կատարելագործման և  
զարգացման կարևորագույն գործոնների ուսումնասիրու-  
թյունը, «Ամայեչ» հրատ., Թեհրան, 2003 թ.:**



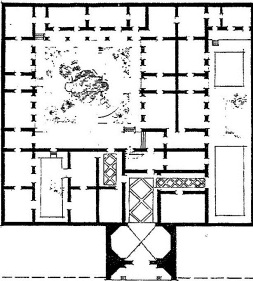
**Պատկեր 1.** Արաբի  
հատակագիծը



**Պատկեր 2.** Նյութցված  
դրվագ Արաբի  
պատմական ճար-  
տարապետությունից



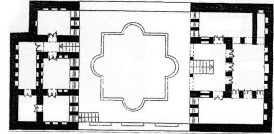
**Պատկեր 3.** Նոզարի հա-  
մալիրը՝ որպես խորա-  
նարդած և շինության  
խորհրդանիշ



**Պատկեր 4.** Հեաարի  
տունը, բնակելի տան  
օրինակ



**Պատկեր 5.** Հասանփուրի տունը,  
բնակելի տան կենտրոնական  
բակը



**Պատկեր 6.** Անթուզեհի  
տունը, ամառային և  
ձմեռային  
հյուրասենյակներ



**Պատկեր 7.**  
Հասանփուրի տունը,  
բնակելի տան  
պատշգամբը



**Պատկեր 8.**  
Նախշինե շինու-  
թյունը, բնակելի  
տան նկուղային  
հատվածը



**Պատկեր 9.** Քաչանի շինու-  
թյունը, ծանր և բարձր  
ջերմակայունությամբ  
շինանյութի կիրառման  
օրինակ

**PROPERTIES OF HISTORICAL TEXTURE IN ARAK CITY  
CONCERNING THE COMPATIBILITY WITH CLIMATE  
( RESIDENTIAL BUILDINGS )  
YEREVAN STATE ACADEMY OF FINE ARTS**

Historical texture of ARAK is among the first pre-designed cities in IRAN that has been planned, constructed and completed based on a planned objective. In this texture, rather than curved and intertwined paths and disuniform access networks, the network of passage ways have checkered design and are perpendicular to each other, which encompass the old bazaar. Since one of the essential needs of human is the environmental and peripheral comfort by controlling the climatic conditions, therefore, the historical texture of ARAK , like any other community, is affected by climatic changes of environment and these changes have considerably affected the formation and architectural features of the texture, which is why the architects in this city devised a solid design to make the architectural texture compatible with climate conditions.

This paper analyzes architectural properties of historical texture in the city of ARAK concerning its compatibility with climate conditions.

## ՌՈՒՔԵՆ ՍԱՐԳՍՅԱՆԻ «ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԳՐԱՖԻԿԱ» ԳԱՇՆԱՄՈՒՐԱՅԻՆ ՇԱՐՔԸ

20-րդ դարի երկրորդ կեսի և 21-րդ դարի սկզբի Հայ կոմպոզիտորական արվեստը ներկայանում է տարբեր սերունդների տաղանդավոր և յուրօրինակ կոմպոզիտորներով: Այդ վառ անհատականութունները, ովքեր պահպանում և հաստատում են իրենց կոմպոզիտորական մոտեցումներն ու գեղարվեստական նախասիրութունները, աշխարհին նայում են սեփական տեսանկյունից: Կիրառելով 1960-70-ականների երաժշտությանը բնորոշ ոճական առանձնահատկութունները՝ նրանք ունեն սեփական տեսանկյունն ու գրելաոճը, արտահայտվում են յուրովի, անհատական են ու իրարից տարբեր:

Այդ անհատականութուններից է երջանկահիշատակ Ռուբեն Սարգսյանը, ինքնատիպ և տաղանդավոր փորձարար, ով իր արվեստում միշտ ձգտել է ներդաշնակել ժամանակակիցն ու ավանդականը: Սարգսյանի բազմաժանր ստեղծագործութունը<sup>1</sup> գրավում է թե՛ կոմ-

<sup>1</sup> Կոնցերտ նվագախմբի համար (1972), «Սիրո մասին» վոկալ շարք՝ եգիպտացի և չինացի հնադարյան բանաստեղծների խոսքերով (1973), Սոնատ N 1 ջութակի և դաշնամուրի համար (1974), Կանտատ «Այդպես էր» Ե.Ջարինցի ու Ֆրևկիի խոսքերով ասամուքողի, սոպրանոյի, խառը երգչախմբի և սիմֆոնիկ նվագախմբի համար (1975), «Հայկական գրաֆիկա» դաշնամուրային շարք (1974), Կոնցերտ N 1 թավջութակի և նվագախմբի համար (1975), «Մայակովսկու սերը» վոկալ շարքը ձայնի և կամերային անսամբլի համար (1975), «Երաժշտութուն Դ. Շոտակովիչի հիշատակին» Փլեյտայի, դաշնամուրի և մագնիտոֆոնային ժապավենի համար (1975), «Ներսես Շնորհալի» պոեմ ասամուքողի, Փլեյտայի և դաշնամուրի համար (1975), Սոնատ թավջութակի և դաշնամուրի համար (1977), Կոնցերտ N 2 թավջութակի, լարայինների և գոսերի համար (1978), Սոնատ N 2 ջութակի և դաշնամուրի համար (1978), Հինգ սոնատին դաշնամուրի համար (1968-1978), «Վեց պատմութուն անցյալից» վոկալ շարքը աստվածաշնչյան «Երգ երգոցի» և Կ. Զարյանի, Ավ. Իսահակյանի ու Մ. Մեծարինցի ստեղծագործութունների հիման վրա ձայնի և կամերային նվագախմբի համար (1980), Կոնցերտ N 3 թավջութակի և լարայինների համար (1982), Կվարտետ երկու ջութակի, ալտի և թավջութակի համար (1982), «Մանկական այբոմ» դաշնամուրի համար (1983), Կոնցերտ N 1 ջութակի և կամերային նվագախմբի համար (1983), «Նվիրում Կոմիտասին» 7 պիես դաշնամուրի համար (1983),



պողիտորներին, թե՛ կատարողներին ու երաժշտագետներին: Ինչպես նշում է Նատալյա Գոմցյանը. «Кажется, ему не пришлось отыскивать в музыке свое место; сразу нашел и прочно, уверенно занял его. И так же сразу все убедились, что оно принадлежит ему по праву. Это удел лишь художников, наделенных истинным талантом. В лице Рубена Саркисяна перед нами предстает не только один из наиболее ярких композиторов среднего поколения, но, может быть, и художник самый своеобразный»<sup>2</sup>:

*Առ այսօր Ռ.Սարգսյանի «Հայկական գրաֆիկա» դաշնամուրային շարքը մանրամասն չի ուսումնասիրվել՝ բացառությամբ Ի.Զո-*

*Մանկական կոնցերտ դաշնամուրի և կամերային նվագախմբի համար (1983), Սոնատ դաշնամուրի համար (1983), Կոնցերտ N 2 ջութակի և լարայինների համար (1983), Տրիո ջութակի, թավջութակի և դաշնամուրի համար (1984), Սիմֆոնիա N 1 (1986), Սիմֆոնիա N 2 “Ironica” (1989), Կոնցերտ N 3 ջութակի և լարայինների համար (1989), Կոնցերտ ալտի, լարայինների համար (1992), Կոնցերտ N 4 թավջութակի և լարայինների համար (1994), Կոնցերտ N 2 ջութակի և լարայինների համար (1995), Կոնցերտինո լարայինների համար (1996), «Ավետ Տերտերյանի հիշատակին» լարայինների, չերեսայի և հարվածային գործիքների համար (1996), «Էլեգիա» ֆլեյտայի և լարայինների համար (1998), Ռոք-բալետ «Անտեսանելի մարդը» Հերբերտ Ջորջ Ուելսի վեպի հիման վրա (1999), «Մոտրուս» թավջութակի և լարայինների համար (2000), «Բազատեղներ» սաքսոֆոնների քառյակի համար (2001), “Cerciodclamando” թավջութակի համար (2001), Սոնատ ալտ-սաքսոֆոնի և դաշնամուրի համար (2001), Հինգ սոնատին դաշնամուրի համար (2001), Կոնցերտ N 4 ջութակի, լարայինների և զանգակի համար (2001), Սիմֆոնիա N 3 “The Chronicle” (2002), «Ռեքվիեմ սեպտեմբերի համար» կամերային նվագախմբի համար (2003), «Իեր Զոր վերապրածի խոստովանանքը» կամերային նվագախմբի համար (2005), «Ի չրջանս յուր» կամերային նվագախմբի համար (2005), «Այն, ինչ մնաց» կամերային նվագախմբի համար (2006), «Պատարագ ուրվականի համար» կամերային նվագախմբի համար (2007), «Մոցարտի կտակը» կամերային անսամբլի համար (2008), «Կանչիր դարունը» ֆլեյտայի, զանգակի և լարայինների համար (2009), «Սև պարահանդես» կամերային անսամբլի համար (2009), «Հրաժեշտ Ի. Տիգրանովային» դաշնամուրի և կամերային անսամբլի համար (2011), Ռապսոդիա դաշնամուրի և լարայինների համար (2011):*

<sup>2</sup> **Саркисян Р.** «Присутствие духа – мощный стимул». Беседу вела обозреватель газеты «Голос Армении» Н. Гомцян. «Музыкальная академия», 2005, №1, с. 206.

լոտովայի անդրադարձի<sup>3</sup>: Բավական երկար ժամանակ շարքը չէր մտնում Հայ կոմպոզիտորների Հաճախ կատարվող ստեղծագործությունների ցանկի մեջ, սակայն բարեբախտաբար վերջին տարիներին ժամանակակից երաժշտություն հանդեպ նկատվում է հետաքրքրություն զգալի աճ: Դրա պատճառներից մեկը թերևս Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի ուսումնական ծրագրերում արված փոփոխություններն են: Վերջին տարիներին պարտագիր է դարձել ժամանակակից հեղինակների՝ կոմպոզիտորական նոր հնարքներով հագեցած գործերի կատարումը, ինչի շնորհիվ «Հայկական գրաֆիկան» հաճախ կարելի է լսել երիտասարդ դաշնակահարների կատարմամբ:

1973-ին Ռ.Սարգսյանի ստեղծագործական կայացման շրջանում գրված «Հայկական գրաֆիկա» շարքը կոմպոզիտորի արվեստում մանրանվագ ժանրում առաջին փորձն է: Հրատարակվել է 1982-ին Ռ.Սարգսյանի կազմած «Հայ կոմպոզիտորների կամերային ստեղծագործություններ» ժողովածուում՝ նրա դաշնամուրային թիվ 1 սոնատի հետ:

Շարքում թրծվում է կոմպոզիտորի արտահայտչալեզուն, ձևավորվում են մի շարք ստեղծագործական սկզբունքներ, որոնք հետագայում կարելի է տեսնել խոշոր կտավի գործերում: Դժվար է չհամաձայնել Ի.Զորոտովայի հետ. «Здесь он нашел свою интонационную сферу, тесно связанную с особенностями народного мелоса, и сумел ее оригинально разработать»<sup>4</sup>: Մ.Ռոխկյանի կարծիքով ազգային երաժշտական մշակույթի հետ շփումն արտահայտվում է Ռ.Սարգսյանի 1970-ականների բոլոր ստեղծագործություններում, այդ թվում նաև «Հայկական գրաֆիկայում». «В ряде его произведений этих лет – в “Армянской графике” для фортепиано, в “Музыке памяти Д. Шостаковича” для флейты, фортепиано и магнитофонной ленты (1975), в Сонате для виолончели и фортепиано (1977), в Сонате для скрипки и фортепиано №2 (1978) слышится новое качество мелоса, в котором

<sup>3</sup> Апоян Ш., Золотова И. Фортепианная музыка, Музыкальная культура Армянской ССР, Сб. статей, М., 1985, с. 360.

<sup>4</sup> Նույն տեղում:

все больше возрастает удельный вес фольклорных интонационных попевок, торжественного слога духовных песнопений»<sup>5</sup>: Իսկ Մ.Բերկոն գտնում է, որ ինչպես «Հայկական գրաֆիկայում», այնպես էլ վաղ շրջանի մի քանի այլ գործերում ազգայինը բացահայտվում է ոչ թե անմիջականորեն, այլ ներքին բովանդակության ընդհանուր վերարտադրման միջոցով<sup>6</sup>:

Ի դեպ, ցիկլիկ ձևը կոմպոզիտորին բազմիցս է գրավել: Բացի «Հայկական գրաֆիկայից», Ռ.Սարգսյանի գրչին են պատկանում «Նվիրում Կոմիտասին» դաշնամուրային շարքը, երեխաների համար գրված «Մանկական այբույր», «Վեց էլեգիան» թավջութակի համար, «Բազատելները» սաքսոֆոնների քառյակի, սոպրանոյի և դաշնամուրի համար, «Սիրո մասին» շարքը՝ եգիպտացի և չինացի հնադարյան բանաստեղծների խոսքերով, «Մայակովսկու սերը» վոկալ շարքը ձայնի և կամերային անսամբլի համար, «Վեց պատմություն անցյալից» վոկալ շարքը աստվածաշնչյան «Երգ երգոցի» և Կ.Զարյանի, Ավ.Իսահակյանի և Մ.Մեծարենցի ստեղծագործությունների հիման վրա՝ ձայնի և կամերային նվագախմբի համար:

«Հայկական գրաֆիկային» անդրադառնալիս առաջին հարցը, որ ծագում է, այն է, թե ինչու է կոմպոզիտորն իր ստեղծագործությունն այդպես անվանել: Պատասխանը պարզ է: Վերնագիրը կոչված է ընդգծելու հայկական գրաֆիկական մտածողությունն ու օգտագործվող գրաֆիկական արտահայտչամիջոցները: «Հայկական գրաֆիկայում» Ռ.Սարգսյանը հաճախ բավարարվում է երաժշտական պատկերի հպանցիկ, անցողիկ ուրվագծմամբ, հաճախ ստեղծում է «առարկայի» պայմանական գծապատկեր, ասես պարզապես ակնարկում՝ ապավինելով ունկնդրի երևակայությունը: Անավարտությունն ու լակոնիզմը շարքի գլխավոր արտահայտչաձևերից են: Պատահական չէ, որ պիեսները ծավալուն չեն և հաճախ ավարտվում են անորոշ տրամադրությամբ, ասես հարցականով: Կոմպոզիտորը կերպարն ստեղծում է՝ չչուայլելով գեղարվեստական միջոցները:

Շարքը բաղկացած է հինգ ոչ մեծ պիեսից, որոնցից յուրաքանչ-

<sup>5</sup> Рухкян М. Портреты армянских композиторов. Очерки, Ереван, 2009, с. 168.

<sup>6</sup> Берко М., Трудный и радостный путь познания, «Советская музыка», 1978, №4, с. 15.

յուրը, թեև բնույթով տարբեր, սակայն գրված է ընդհանուր կերպարային և ինտոնացիոն ուրուտում: Ինչպես նշել է կոմպոզիտորը մեզ հետ ունեցած զրույցի ընթացքում, շարքի կերպարային սկզբնաղբյուրը հայկական բնությունն է: Այնուամենայնիվ, անկախ շարքի պիեսները միավորող մի շարք գործոններից և հստակ խորագրից, «Հայկական գրաֆիկան» չի կարելի անվանել ծրագրային ստեղծագործություն: Շարքը զարգանում է որպես ծավալուն մենախոսություն: Պարբերաբար իրար են հաջորդում երաժշտական շարադրանքը, հարցերը, դրանց պատասխանները, հուզական վերելքներն ու վայրէջքները:

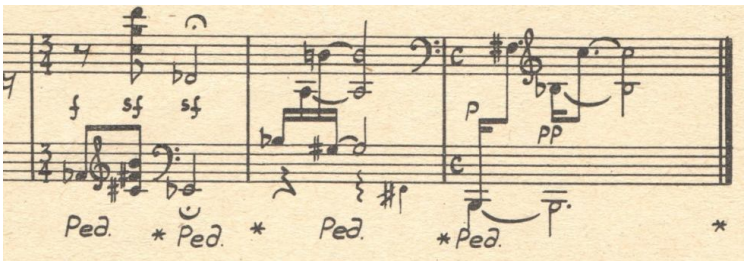
Ռ.Սարգսյանն այս շարքում հրաժարվում է ավարտուն ձևերից: Փոխարենը կիրառում է ռեպրիզայնության տարրերով ազատ ձևեր: Երաժշտական նյութի կառուցման համար կոմպոզիտորն օգտագործում է դոդեկոֆոն տեխնիկայի սկզբունքներ, իսկ սերիականության շրջանակում կիրառում միկրոսերիականության և պուանտիլիզմի հնարքներ:

Առհասարակ, շարքն ընկալվում է «ասկետիկ», ձայնատարության գծային զարգացմամբ: Յուրաքանչյուր պիեսի համար կոմպոզիտորն ստեղծում է նոր միկրոսերիական օղակներ, որոնք մշակվում են ստեղծագործության կերպարային ուղղվածության ընդհանուր հունով: Դրանք ամփոփվում են շարքի ֆինալում՝ հինգերորդ պիեսում, որտեղ Ռ.Սարգսյանն ասես հանրագումարի է բերում սերիական հիմնական օղակները՝ դրանով իսկ շեշտելով շարքի ամբողջականությունը:

Առաջին պիեսի /Larghetto/ բնույթը դրամատիկ է: Պիեսի զարգացման կորիզը ռիթմիկ տարբեր պատկերներ ունեցող սեկունդային և նոնա-սեպտիմային քայլերով կառուցված սերիան է: Պիեսի մշակման գործում կարևոր դեր է կատարում  $b - a - h - as - es - f - d - g$  հնչյուններից բաղկացած կարճ վարընթաց դարձվածքը:



Ռ.Սարգսյանը սուր էքսպրեսիվ բնույթի է հասնում սերիային դարձվածքի ռիթմիկ, ինտերվալային, ռեգիստրային, տեմբրային, դինամիկ հաճախակի փոփոխությունների շնորհիվ: Դրան են նպաստում նաև յամբական ռիթմերի արտահայտված ընդգծվածությունը, պեդալային և առանց պեդալի հնչողությունները: Արդյունքում ծնվում է երաժշտական հյուսվածքի տարածականություն՝ իրեն բնորոշ առկայծումներով և մարումներով: Ռ.Սարգսյանը պիեսն ավարտում է պաստելային, հանգիստ տոների մեջ՝ անավարտության զգացման տպավորություն թողնելով ունկնդրի վրա: Այդ անորոշությունը հետաքրքրություն է առաջացնում հաջորդ պիեսի հանդեպ:



Երկրորդ պիեսը /Presto marcato/ տոկկատային բնույթ ունի: Այս աշխույժ, անհանգիստ, կրակոտ երաժշտական պատկերը կառուցված է միկրոսերիաների հաջորդականության վրա՝ c - h - a - g - as - b:



Ինչպես և առաջին պիեսի, սրա հիմքում էլ սեկունդային ու լայն ինտերվալների թռիչքային քայլերի համադրությունն է, սակայն այս դեպքում ռիթմիկ պատկերը շատ ավելի պարզ է: Երաժշտական հյուս-

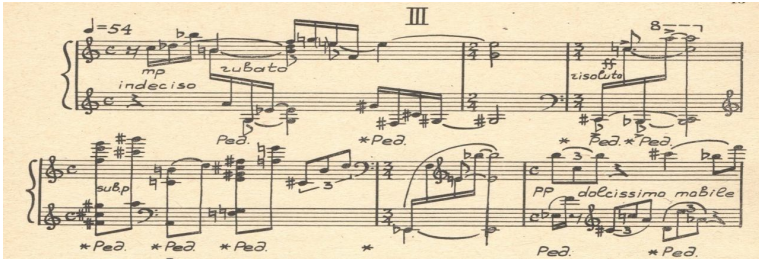
վածքը շարադրված է հավասարաչափ ութերորդականներով, ռիթմիկ շեշտադրությամբ բազմազան տարբերակներով: Հատուկ, հավասարաչափ և էներգիայի մեծ պաշար պարունակող ռիթմը ևս մեկ անգամ հաստատում է պիեսի տոկկատային բնույթը և ասես հղում է Բարտոկի և Ստրավինսկու ավանդույթներին: Առհասարակ 1960-70-ականների հեղինակների արվեստում հաճախ է նկատվում Ստրավինսկու, Շոստակովիչի, Բարտոկի և նորվիենական դպրոցի ներկայացուցիչների բարերար ազդեցությունը: Հայ կոմպոզիտորները բացառություն չէին<sup>7</sup>:

Պիեսի զարգացումը տեղի է ունենում երաժշտական նյութի ռիթմաինտերվալային, ռեգիստրատեմբրային փոխակերպումների շնորհիվ: Պիեսի գունեղությունն ու վառ բնույթը ձևավորվում են դինամիկ նշանների աշխույժ փոփոխականությամբ, կոնտրաստայնության շնորհիվ: Երաժշտական հյուսվածքի ռիթմիկ ճկունությունը պայմանավորված է մետրերի փոփոխականությամբ: Մետրի փոփոխությունները տեղ են գտնում գրեթե յուրաքանչյուր տակտում՝ 2/4, 5/8, 3/8, 6/8, 7/8, 4/8: Տոկկատային, հստակ հնչողության հասնելու համար կոմպոզիտորն առաջարկում է հրաժարվել պեդալի գործածությունից: Պիեսի ամբողջականությունը հաստատվում է վերջում թեմայի կրկնությամբ:

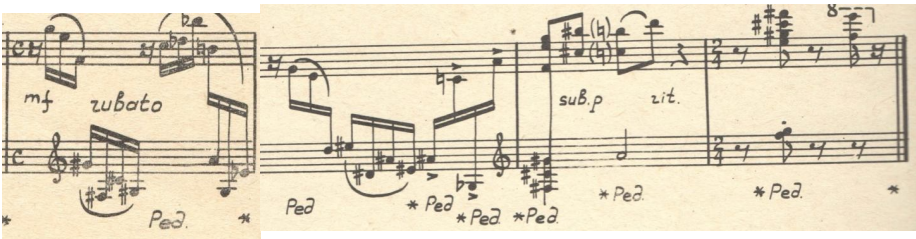
Շարքի երրորդ պիեսը երկրորդի հակապատկերն է: Այն ստեղծում է հուզական անկման տրամադրություն երկրորդ՝ փայլուն, հանդիսավոր և հստակ ուրվագծերով պիեսից հետո: Գրված է դանդաղ տեմպով, սկսվում է *mf* և *indecisorubato* բնույթով, ինչը շարքի ընդհանուր զարգացման մեջ ներմուծում է քնարական-հոգեբանական անհանգստության տարրեր: Առհասարակ այն կարելի է ընկալել որպես նոկտյուրն: Սկսվելով տակտի թույլ մասից՝ այն զարգանում է խաչվող սեքստային, սեպտիմային և սեկունդային քայլերով, որոնք հաճախ պահվում են:

---

<sup>7</sup> Саркисян. С. Армянская музыка в контексте XX века. Исследование, М., 2002, с. 70.



Պիեան աչքի է ընկնում ֆակտուրայի խտությամբ: Անգն աչքով էլ նրանում կարելի է տեսնել երաժշտական կառուցվածքի նույն գրաֆիկական ուրվագծերը, որոնք կան առաջին պիեսում, սակայն շատ ավելի խտացված և հարուստ: Պիեսում գերակշռում են մուգ, մռայլ երանգները: Նման կերպարային ոլորտի ստեղծմանը նպաստում են դինամիկայի հաճախակի փոփոխությունը, պահվող դիսոնանս հնչյունների առկայությունը, որոնք հաճախ կատարվում են պեդալով, ինչպես նաև մոտ ալտերացիաները: Պիեան ավարտվում է անորոշ, հեռացող, տարրալուծվող երանգներով:



Շարքի չորրորդ պիեսի /Andantino/ թեմատիզմի հիմքում իրար հաջորդող երկու մոտիվներն են՝ d – e – es – des և g – as – b, որոնք զարգանում են ոչ սիմետրիկ կառուցվածքներով՝ ենթարկվելով ներքին ընդլայնումների, ռեգիստրային փոփոխությունների:

Ինչպես և շարքի մյուս պիեսներում, այս պիեսում ևս գերակշռում են սեկունդասեսպտիմային, սեկունդանոնային, ալտերացիոն քայլերը:

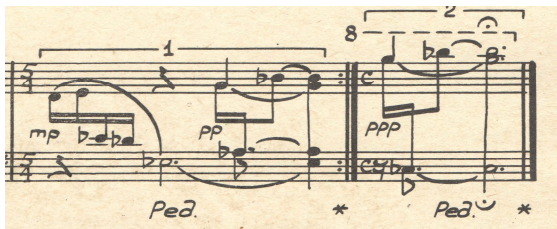
Բնույթով և գրեթաձևով պիեսը զուգորդվում է Սկրյաբինի պրելյուդների հետ: Այստեղ ակնհայտ է հարցի և պատասխանի սկզբունքը: Գրելով հարցը՝ կոմպոզիտորը նոտաներում նշում է ֆերմատա:

Հարցն ասես կախվում է օդում, և ունկնդիրը շունչը պահած սպասում է պատասխանի, որն իրեն երկար սպասել չի տալիս: Պետք է նշել նաև, որ Սարգսյանը մանրաքնին դուրս է գրում դինամիկ նշանները, և հաճախ հարցը կարող է հնչել ինչպես պիանո, այնպես էլ ֆորտե: Պատասխանն էլ, համապատասխանաբար, կոնտրաստային է:



Ի.Զորոտովայի համոզմամբ շարքի հիմքում դրված է մեկ մոտիվի փոխակերպումը, որի ֆուկլորային ծագումն առավելագույնս ցայտուն զրսևորվել է հենց այս պիեսում. «Легко заметить, что в основу составляющих цикл пяти миниатюр положены трансформации одного мотива, чье фольклорное происхождение наиболее явственно ощущается в пьесе под номером четыре»<sup>8</sup>:

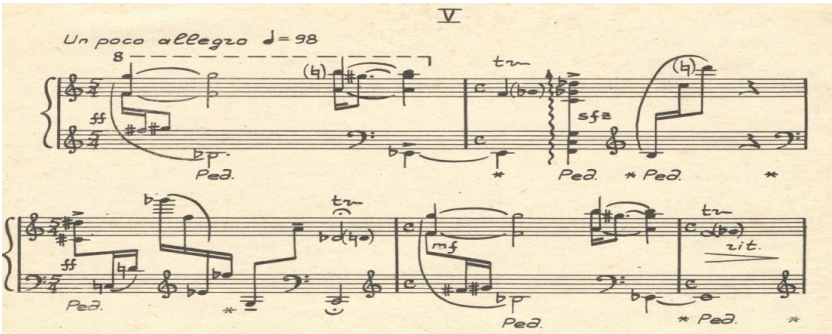
Պիեսը դաշնակահարից պահանջում է հնչյունի տիրապետման ճկունություն: Աջից ձախ ձեռք անցումները պետք է կատարվեն հնարավորինս սահուն, ասես կատարվում են մեկ ձեռքով: Պիեսն ավարտվում է այնպես, ինչպես սկսվեց՝ հարցական մոտիվով, որը կրկնվում է նաև մեկ օկտավ վերև, երեք պիանո դինամիկ նշանով:



<sup>8</sup> Апоян Ш., Золотова И. Фортепианная музыка, Музыкальная культура Армянской ССР, с. 360.



Շարքի հինգերորդ պիեսը նախորդ չորսի ինտոնացիոն և ուիթմիկ կազմավորումների խտացումն է չնչին փոփոխություններով: Այստեղ կարելի է լսել շարքի առաջին և երրորդ պիեսներից էքսպրեսիվ բնույթի Փրազ, երկրորդ պիեսից՝ երաժշտական քայլ, որով էլ պայմանավորված է պիեսի հավասարաչափ և աշխույժ ուիթմի նմանությունը երկրորդ պիեսի ուիթմին և բնույթին:



Ընդհանուր առմամբ պիեսի բնույթն աշխույժ և մարտական է, ինչը թերևս պայմանավորված է մետրի և ռեգիստրային շերտերի հաճախակի փոփոխությամբ: Պիեսն ավարտվում է երաժշտական այն մոտիվով, որով սկսվել էր: Վերջում այն հնչում է անցյալի հետ կապված մի երևույթի պես, որն ասես գնացող, հեռացող, անհայտացող հիշողություն է:

Ի մի բերելով հինգ պիեսների երաժշտական վերլուծությունը՝ արժե նշել, որ շարքի թեմատիզմը հենվում է երեք տեսակի ուիթմական կազմավորումների վրա:

**Յամբաձև**



**Տոկկատային**



### Կտրտված, հատվածավորված կամ ընդհատվող



Ռիթմական կազմավորման նշված երեք տեսակները դրամատուրգիական տեսանկյունից կարևոր դեր են կատարում շարքի ամբողջականության գործում: Այդ ռիթմիկ «կամարների» միջոցով են միավորվում առաջին և երրորդ, երկրորդ և հինգերորդ, երրորդ և չորրորդ պիեսները և, ի վերջո, հինգերորդ պիեսում բոլոր այդ ռիթմաֆակտուրային առանձնահատկությունները հանրագումարի են բերվում՝ տրամաբանորեն եզրափակելով շարքը: Դրանով իսկ լադախնտոնացիոնի հետ մեկտեղ ընդգծվում է ռիթմաֆակտուրային արտահայտչականության կարևորությունը:

Ինտոնացիոն արտահայտչականության հետ մեկտեղ մի կողմից՝ հենց ռիթմական յուրօրինակությունը, սուր, կամային, յամբական դարձվածքները և մյուս կողմից՝ ճկուն երկու, երեք, հինգ, վեց, յոթ չափերի խառը մետրերը երաժշտությանը հաղորդում են որոշակի ազգային կոլորիտ և գրավչություն, գրաֆիկական հստակություն շնորհում երաժշտական կառույցներին և ևս մեկ անգամ արդարացնում ստեղծագործության անվանումը:

## **ФОРТЕПИАННЫЙ ЦИКЛ РУБЕНА САРКИСЯНА “АРМЯНСКАЯ ГРАФИКА”**

Музыкальная культура второй половины XX–начала XXI вв. представлена творчеством армянских композиторов различных поколений. Каждый из них выбирал свой путь и некоторым из них удалось создать оригинальный стиль. Творчеству одного из таких композиторов – Рубену Саркисяну, в частности одному из его ранних произведений для фортепиано - циклу «Армянская графика», посвящена наша статья. В цикле ясно вырисовывается своеобразный почерк молодого композитора, являющийся результатом незаурядного хода его мыслей, а приемы музыкального авангарда применяются им в основном как приемы технические, позволяющие расширить выразительные возможности музыкальной речи.

## ՄԻՄՎՈՒԷՉՄԸ ՄԱՐՏԻՐՈՍ ՍԱՐՅԱՆԻ ԱՐՎԵՍՏՈՒՄ

Հայ կերպարվեստում սիմվոլիզմը՝ որպես գեղարվեստական ուղղութիւն, իր առավել մաքուր դրսևորումն է գտել Հայ արվեստի մեծագույն վարպետներից մեկի՝ Մարտիրոս Սարյանի ստեղծագործական վաղ շրջանում:

Մարտիրոս Սարյանը ծնվել է 1880թ. Նոր Նախիջևանում: Միջնակարգ կրթութիւնը ստանալուց հետո՝ 1896թ., նա տեղափոխվում է Մոսկվա՝ պատրաստվելով ընդունվել Գեղարվեստի ուսումնարան: 1897-1903թթ. Մոսկվայի գեղարվեստի ուսումնարանի տարիներն են և Սարյան նկարչի ձևավորման ժամանակահատվածը: Առաջին տարիների Սարյանի աշխատանքները դեռևս չեն առանձնանում մեծ վարպետութիւնաբ կամ ինքնատիպ մտածելակերպով: Սակայն այդ բացը շուտով լրացվում է 1900-1902թթ. դեպի Կովկաս ու Անդրկովկաս կատարած ճանապարհորդութիւնների շնորհիվ: Կովկասից, մասնավորապես Հայաստանից ու հայրենի Անիից (Սարյանն ինքը սերում էր Անիից գաղթած Հայ ընտանիքից) խորապես տպավորված էր երիտասարդ նկարիչը: Ճանապարհորդութիւնների ընթացքում նրան համակած զգացումներն ու ապրումները ձևակերտում են Սարյանի աշխարհայացքը, նպաստում ուրույն նկարչալեզվի ձևավորմանը: «Չունագագաթ, փայլատակող լեռներ, պողպատյա ժայռեր, արագահոս գետերով ձորեր և խորխորատներ, կանաչագարդ բլուրներ, որոնք մեկը մյուսի ետևից շարժվում են դեպի կապտին տվող լեռնապարերը և հավիում երկնքի կաթնավունի մեջ, ցածրահարթ հովիտներում արածող անասուններ, ուղտերի քարավաններ, որ շարժվում են դեղնավարդագույն փոշոտ հարթութիւններում, ինձ վրա թողնում էին հսկայական տպավորութիւն, և որոնց նկարչական կերպավորման համար ուսման տարիներին ստացած գիտելիքները ոչինչ անել չէին կարող: Դրանք պահանջում էին նոր լեզու, նոր հնարանքներ»<sup>1</sup>: Այս «նոր լեզուն, նոր հնարանքներն» արտահայտվեցին նկարչի «Հե-

<sup>1</sup> Մարտիրոս Սարյան, Գրառւմներ իմ կյանքից, Երևան, «Սովետական գրող», 1980, էջ 107:

քիաթներ և երազներ» պատկերաչառում, որին էլ հիմնականում վերաբերում է մեր ուսումնասիրությունը՝ Սարյանի արվեստում սիմվոլիզմի դրսևորման առնչությունը:

«Հեքիաթներ և երազներ» շարքի անմիջական ուսումնասիրությունից առաջ հարկ ենք համարում թուղցիկ անդրադարձ կատարել այն իրականությունը, որում ստեղծվել է շարքը: 20-րդ դարի սկիզբը ուսա արվեստում նշանավորվում է սիմվոլիզմի տարածմամբ: «Ռուսական սիմվոլիզմը ծագեց որպես ուղղություն, որն իր առաջ խնդիր էր դնում լուծել ոչ միայն ֆորմալ-գեղարվեստական, այլև առաջին հերթին պրակտիկ՝ փիլիսոփայապատմական, էթիկական, հասարակական-քաղաքական, խնդիրներ»<sup>2</sup>: Սիմվոլիզմը Ռուսաստանում արագ տարածում գտավ գրական ասպարեզում՝ հանձինս Վ.Բրյուսովի, Կ.Բալմոնտի, Ա.Բեյու, Վ.Իվանովի, Ա.Բլոկի, որոնցից շատերը հանդես եկան նաև որպես ուղղության տեսաբաններ: Ընդ որում, ուսական սիմվոլիզմի տեսական հիմքը Ա.Շոպենհաուերի և Ֆ.Նիցշեի փիլիսոփայությունից բխող դրույթները չէին միայն: Դրանք «համեմվում» էին Վ.Սոլովյովի միատիկ ուսմունքով:

Գեղարվեստում ուսական սիմվոլիզմը զարգանում է երկու փուլով: Առաջինը, որը հիմնականում ընդգրկում է 1890-ականները, դեռևս հանդես է գալիս հախուռն, համախմբված չէ ընդհանուր գաղափարախոսություն շուրջ: Այնուհանդերձ այս փուլում է դրսևորվում Մ.Վրուբելի և Վ.Բորիսով-Մուսատովի տաղանդը: Վերջինիս արվեստն է ներչնչանքի աղբյուր դառնում սիմվոլիստների «երկրորդ սերնդի» համար: Սիմվոլիզմի՝ որպես միասնական ուղղության, կազմավորումը տեղի է ունենում թերևս 1904թ., որը նշանավորվում է Բլոկի բանաստեղծությունների առաջին ժողովածուի, Վ.Իվանովի առաջին երկու գրքերի լույսընծայմամբ, «Վեսի» (Կչեռք) ամսագրի հիմնադրմամբ և Սարատովում «Ալայա ոռգա» (Ալ վարդ) ցուցահանդեսի կազմակերպմամբ: Թեև «Ալայա ոռգան» գեղարվեստական շրջանակներում մեծ արձագանք չի գտնում, այն հետաքրքրություն է ներկայացնում նրանով, որ ցուցահանդեսում առաջին անգամ միասնական բեմ է դուրս գալիս ուսական սիմվոլիզմի «կորիզը»՝ Կուզ-

<sup>2</sup> Асмус В. Эстетика русского символизма, сборник статей. Вопросы теории и истории эстетики, Москва, “Искусство”, 1968, с. 534.

նեցով, Ուսուցիչ, Արապով, Մատվեև և նրանց կողքին՝ Մարտիրոս Սարյանը:

Մինչև սարատովյան ցուցահանդեսը Սարյանն արդեն իսկ, 1903-ից ի վեր, սկսել էր հեռանալ ուսումնարանական «նորմերից»՝ դիմելով գեղարվեստական նոր մեթոդներին: «Նորից ու նորից ինձ պաշարում էր այն միտքը, որ իմ ունեցած նկարչական հնարքները հնարավորություն չեն տալիս արտահայտելու այն, ինչ անընդհատ ապրում էր երևակայությունս մեջ: Պետք էր շատ բան ձեռք բերել, շատից էլ ձեռք քաշել, ազատագրվել: Այդ նպատակն իրագործելու համար սկսեցի մտովի, երևակայորեն ջրաներկով նկարել ֆանտաստիկ նկարներ: Այդ շրջանի աշխատանքները ես անվանել եմ «Երազներ և հեքիաթներ»<sup>3</sup>: Շարքի գործերն անխոս ապացույցն են այն բանի, որ երիտասարդ նկարիչը մեկ առ մեկ լուծում է իր առջև դրված խնդիրները: Սկզբնական շրջանում աշխատելով հիմնականում ջրաներկով՝ Սարյանը նախևառաջ վերափոխում է իր երփնագիրը: Ակադեմիական մուգ գույներից փոխարինելու են գալիս բաց, լուսաշող, երբեմն գրեթե թափանցիկ երանգները: Իհարկե, դա պարզապես հնի մեխանիկական ժխտումը չէ, այլ իր առջև դրված նոր խնդիրների լուծման եղանակ: Գունաշարն ընտրելիս Սարյանը ելնում էր թեմատիկ թեյադրանքից. այսպես, «Նոճիների պուրակում» (1903), «Հովիտների հեքիաթը: Օրփեսոս» (1904) գործերում նկարիչն ազատորեն օգտվում է մուգ երանգներից: Ընդհանուր գունաշարը, չնայած մեծամասամբ նուրբ տոների պահպանմանը, հարուստ է տոնային անցումներով՝ կապույտի, կանաչի, դեղինի, դարչնագույնի բազմազան նրբերանգներով: Կերպարների մոդելավորումը երբեմն այնքան նրբին է տրված, որ կարծես թողնված է դիտորդի ներհայեցմանը, իսկ երկրորդ պլանի կերպարները, թվում է, միաձուլվում են ֆոնին («Արևելյան հեքիաթ», 1903, «Հեքիաթ: Երազ», 1904, «Արարատի ստորոտում: Հեքիաթ», 1904):

Թեմատիկ առումով «Հեքիաթներ և երազներ» շարքը, ինչպես և բխում է անվանումից, ներկայացնում է մի երազ-աշխարհ՝ «բնակեցված» արքայազուտտրերով ու թագավորներով, գեղանի աղջիկներով ու երիտասարդ տղաներով, թռչուններով ու վիթերով («Հարեմի

<sup>3</sup> Մարտիրոս Սարյան, Գրառումներ իմ կյանքից, էջ 111, 112:

պարտեզներում», «Արքան արքայադստեր հետ: Հեքիաթ», 1904, «Հեքիաթ», 1904, «Արքայադուստր», 1904, «Ծառի մոտ: Հեքիաթ», «Աղբյուրի մոտ: Արագածի լանջերին», 1904, «Փերիների լիճը», 1905, «Ծաղկող սարեր: Ախուրյանի կիրճում», 1905, «Հեքիաթ: Սեր», 1906): Նույնիսկ դիմանկարչության ժանրում Սարյանը չի վախենում իրականի և անիրականի միանգամայն համարձակ համադրումից. «Տիկին Աֆրիկյանի դիմանկարում» (1905) հերոսուհին տարրալուծվում է հեքիաթային աշխարհում:

Նկարչի «Հեքիաթներ և երազներ» շարքում արտացոլված է ուսական արվեստում այդ ժամանակ տիրող սիմվոլիստական ոգին: Ասվածն ակնհայտ է նախ թեմատիկայի առումով. շարքի գործերը փոխկապակցված են անխզելի թելով, ինչն է՝ փախուստ առօրեականից դեպի իրականի և երևակայականի համադրմամբ կերտվող երազ-աշխարհ: Շարքում Սարյանի գեղանկարչական լեզուն ևս համահունչ է սիմվոլիզմին: Ընդ որում, եթե եվրոպական սիմվոլիզմը դիտարկելիս անչափ դժվար է խոսել մեկ ընդհանուր գեղանկարչական լեզվի մասին, ապա ուսական իրականություն մեջ Բորիսով-Մուսատովի արվեստով ոգեշնչված «երկրորդ սերնդի» սիմվոլիստների գործերը կարծես ստեղծված լինեն երաժշտական մեկ տոնայնությունների շարք: Այս փաստի խոսուն վկան է «Գոլուբայա ոռոգ» (Երկնագույն վարդ) 1907թ. ցուցահանդեսը, որտեղ «երկրորդ սերնդի» սիմվոլիստներ Պ.Կուզնեցովի, Պ.Ուտկինի, Ա.Մատվեևի, Ն. Սապունովի, Ա.Արապովի և այլոց շարքում ներկայացավ նաև Սարյանը՝ 14 ջրաներկ աշխատանքներով: «Զոլոտոյե ունո» (Ոսկե գեղմ)<sup>4</sup> հանդեսի ջանքերով կազմակերպված այս ցուցահանդեսը ուսական սիմվոլիզմի գազաթնակետն էր նշանավորում: Ցուցահանդեսի մասնակից նկարիչները հանդես եկան որպես համախոհներ, որն արտահայտվում էր և՛ թեմաներում, և՛ նկարչալեզվում, և՛ ընդհանուր գաղափարական հենքում: Նախընտրելի թեմաներն էին բնությունն ու ջուրը, ծնունդն ու մահը, արևն ու սատանան: Ցուրահատուկ գունային գամմայով լուծված կտավները կարծես պարուրված լինեին մշուշով, կերպար-

<sup>4</sup> 1906թ. Ն. Ռյաբուչինսկու հիմնադրած «Զոլոտոյե ունո» հանդեսի գերնպատակն էր նպաստել ուսական արվեստի զարգացմանը՝ ստանձնելով այն դերը, որ ժամանակին «Միր իսկուստվան» էր կատարում: Հանդեսը սիմվոլիզմի անթաքույց ջատագովն էր՝ այս ուղղությունը վերագրելով արվեստի փարոսի դերը:

ները կորցրել էին մարմնեղուցիունը՝ փոխարենը ձեռք բերելով նրբագեղուցիուն և հոգեղենուցիուն, հեռանկարային ճշգրիտ լուծումները տեղի էին տվել Փոնի դեկորատիվ-հարթային մշակմանը: Վերահիշյալ հատկանիշներով է բնորոշվում նաև Սարյանի «Հեքիաթներ և երազներ» շարքի վաղ գործերի մեծամասնուցիունը: Սակայն որոշ ժամանակ անց Սարյանի գեղանկարչական լեզուն փոփոխուցիուն է ենթարկվում:

«Սիմվոլիզմը և Մարտիրոս Սարյանի ստեղծագործուցիունը» մենագրուցիուն մեջ Ա.Աղասյանը, դասակարգելով «Հեքիաթներ և երազներ» շարքը երեք շրջանի, 1903-1906թթ. ջրաներկով և գուաշով կատարված աշխատանքներից հետո առանձնացնում է 1905-1908թթ. թվագրվող տեմպերայի կիրառուցիունը գործերը<sup>5</sup>: Հիրավի, թեև թեմատիկ առումով շարքն անփոփոխ է մնում (կրկին հանդիպում ենք այն երազ-աշխարհին, որտեղ կենդանիներն ու մարդիկ միմյանց հետ համահունչ և խաղաղ կյանքով են ապրում), տեխնիկայի փոփոխուցիունը գուաշից որոշակիորեն փոխվում է նաև Սարյանի նկարչալեզուն: Այժմ ստեղծագործուցիունների արտահայտչականուցիուն հիմքը կազմում են գունային բծերի միջոցով մոզելավորվող կերպարները և հարթային Փոնի օրնամենտալ-դեկորատիվ կազմակերպումը: Նկարիչը նախընտրում է ինտենսիվ, վառ, համասփյուռ լույսը, որն ընդգծում է գուներանգները և բացահայտում հակադրուցիունները, բաց և մուգ գույների սահմանազատումը կատարվում է կտրուկ՝ դրանով իսկ հիշեցնելով Փովիսաներին («Բանաստեղծը», 1906, «Նոնենու վրա», 1907, «Գիսասող», 1907, «Կինը գունագեղ գործվածքներով», 1907, «Երեկոն լեռներում», 1907, «Հովազներ», 1907, «Ծովի մոտ: Սֆինքս», 1908, «Ջրհորի մոտ: Տապ օր», 1908): Այս շրջանի որոշ գործերում («Ծառերի տակ», 1907, «Ինքնանկար», 1909) արդեն իսկ հանդիպում ենք այն գունաշարին, որը հետագայում պետք է հայտնի դառնար «սարյանական» անվամբ:

Ինչո՞վ էր պայմանավորված այս փոփոխուցիունը, արդյո՞ք այն նշանակում էր լիովին հեռացում սիմվոլիզմից և նախորդ շրջանի

---

<sup>5</sup> **Агасян А.**, Символизм и творчество Мартироса Сарьяна, Ереван, “Воскан Ереванци”, 2012, с. 13.



ժխտում: Պատասխանները գտնելու համար ևս մեկ անգամ անդրադառնանք ռուսական սիմվոլիզմի պատմությանը:

«Գոլուբայա ռոզայի» ցուցադրությունը, հանդես գալով որպես սիմվոլիզմի հաստատում, միաժամանակ փակուղային տարր էր պարունակում: Նույն ուղղությունը շարունակելը կհանգեցներ սոսկ կրկնողության և լճացման: «Գոլուբայա ռոզայի» նկարիչների առջև խնդիր ծագեց արվեստի այս տեսակից անբաժան բնությունն ու առաջին հերթին գույնի ուժը վերականգնելու ճանապարհներ գտնել»<sup>6</sup>, «միաժամանակ չբավականացնելով սիմվոլիզմի գլխավոր էսթետիկական սկզբունքներին»<sup>7</sup>: Պատահական չէ, որ նույն՝ 1907թ. վեցերորդ համարում «Զոլոտոյե ռուևոյի» խմբագրությունը, խոսելով ամսագրի ծրագրային ուղղվածության մասին, նշում է. «Զոլոտոյե ռուևոյի» խմբագրությունը գլխավոր ուշադրությունը բեռնելու է քննադատության հարցերին՝ նկատի ունենալով երկակի բնույթի խնդիրներ. մի կողմից՝ էսթետիկական աշխարհայացքի տեսական և պրակտիկ խնդիրների վերանայում, մյուս կողմից՝ վերջին տարիներին և՛ գեղարվեստում, և՛ գրականության մեջ նոր երևույթների հնարավորինս անաչառ վերլուծություն՝ ապագայի հեռանկարները պարզելու նպատակով: Խմբագրությունը հատուկ ուշադրություն է դարձնում արվեստի մեջ ազգայինի տարրի և «նոր ռեալիզմի» հարցերին»<sup>8</sup>: Ակնհայտ է, որ «Զոլոտոյե ռուևոյի» խմբագրակազմը, լինելով «Գոլուբայա ռոզայի» կազմակերպիչը, այնուամենայնիվ չէր «կուրացել» ցուցահանդեսի հաջողությունից և միանգամայն պարզ գիտակցում էր վերակերտման անհրաժեշտությունը: «Գոլուբայա ռոզայի» անդամներն այն եզրագծին էին, որին հաջորդող քայլը որոշիչ պետք է լիներ նրանցից յուրաքանչյուրի ստեղծագործական հետագա կյանքի համար: Նրանց կերտած անընթաց աշխարհը պետք է կայուն հողի վրա կանգներ, այլապես անէանալու վտանգի տակ էր: Ծառացած խնդրի լուծման համար առաջարկվեց դիմել եվրոպական օրինակին: «Զոլոտոյե ռուևոյի» հետագա գործունեության բնույթը որոշող գլխավոր շրջադարձային կետը կողմնորոշումն էր դեպի Արևմուտք.

<sup>6</sup> Русский символизм. Голубая роза, с. 28.

<sup>7</sup> Гофман И., Золотое руно, Москва, “Русский Паритет”, 2007, с. 215.

<sup>8</sup> Նույն տեղում, էջ 215, 216:

դրանում էր տեսնվում ճգնաժամից ազատումը: Ամսագիրը ուսա  
արվեստի վերածնունդը կապում էր, առաջին հերթին, նոր, այդժամ  
տիրաբար ինքնահաստատվող ֆրանսիական գեղանկարչու  
հետ»<sup>9</sup>: Հետամուտ լինելով այդ նպատակին՝ 1908թ. կազմակերպվեց  
«Զոլոտոյե ունոյի սալոն» ցուցահանդեսը: Այն իր ընդգրկումով  
ուսա իրականության համար հզոր երևույթ էր, որտեղ ուսա նկա  
րիչների (Կուզնեցով, Ուտկին, Մատվեև, Միլիոտի, Սարյան, Գոնչարո  
վա, Լարիոնով և այլք) կողքին ներկայացված էին ֆրանսիական  
ժամանակակից արվեստի վարպետները (Ռեյնուար, Դեգա, Սեզան,  
Վան Գոգ, Գոգեն, Դենի, Բոննար, Մատիս, Բրակ և այլն): Սակայն  
այս ցուցադրության հետո, երբ ուսա և ֆրանսիացի նկարիչներն  
սկսեցին համեմատության մեջ դրվեցին, վերափոխման անհրաժեշտու  
թյունն առավել սուր նկատվեց:

Սարյանն իր արվեստով անմիջականորեն կապված էր «Զոլո  
տոյե ունոյի» գործունեությանը. նա մասնակցեց հանդեսի հաջորդ  
ցուցահանդեսներին ևս (1909, 1909-1910), նրա ստեղծագործու  
թյունները վերատպվում էին ամսագրում, հատուկ «Զոլոտոյե ուն  
ոյի» համար էր նկարիչը պատրաստել «Աղջիկը, հովազն ու ծա  
ռերը» և «Վիթերը ծառի մոտ» զարդանկարները (1907): Բնական է,  
որ հանդեսի առաջադրած հիմնախնդիրները՝ ազգային տարրի ընդ  
գրկում, մանկական ընկալման կիրառում, դեկորենտության վերա  
ցում, վերադարձ արևային և կենսախինդ արվեստին<sup>10</sup>, պետք է հու  
զեին Սարյանին և իրենց հետքը թողնեին նրա ստեղծագործության  
ների վրա, մանավանդ այն պարագայում, երբ այդ սկզբունքներից շա  
տերը, ինչպես ստորև կտեսնենք, լիովին համընկնում էին սարյանա  
կան աշխարհընկալմանը: Այսպես, «Հեքիաթներ և երազներ» շարքն  
աստիճանական վերափոխման է ենթարկվում: Սակայն նոր  
մարտահրավերների ընդունումը չէր նշանակում նախորդ ձեռքբե  
րումներից հրաժարում կամ օրինակելի տարբերակի մեխանիկական  
կրկնօրինակում: Ինչպես հետագայում կգրի նկարիչը. «Փրանսիա  
կան նոր գեղանկարչության հետ ես սկսեցի ծանոթանալ 1906-  
1907թթ. Ս. Ի. Շուկինի պատկերների հավաքածուով և «Զոլոտոյե

<sup>9</sup> Նույն տեղում, էջ 216:

<sup>10</sup> Տե՛ս նույն տեղում, էջ 216, 273, 304:

ուունո»-ի ցուցահանդեսներով: Ծանոթութիւնը Քրանսիացիների հետ ինձ է՛լ ավելի ոգևորեց և հավաստեց իմ ընտրած ուղու և գեղարվեստի վերաբերյալ իմ հայացքների ճշմարտացիութիւնը»<sup>11</sup>: Իսկապես, դիտարկելով 1900-ականների սարյանական երկերը, կարող ենք հետևել, թե ինչպես է գործերից մեկում առաջադրված խնդիրը մեկ այլ նկարում վերաճում գտնված լուծման` այդ կերպ վերակերպվելով ընդհուպ մինչև կատարյալ գեղանկարչական լեզվի ծնունդ: Եվ եթե շարքի վաղ աշխատանքները լիովին համահունչ են ուսական սիմվոլիզմի ոգուն, ապա 1900-ականների վերջում ակնհայտ է արդեն Գոգենի, Մատիսի և, ինչպես հանգամանալից բացահայտում է Ա. Ադասյանը<sup>12</sup>, Վան Գոգի արվեստի ազդեցութիւնը, ավելի ճիշտ` իմացութիւնը: Երազայինն ու ֆանտաստիկը Սարյանի արվեստում 1910-ականներին նահանջում են` տեղի տալով իրականութիւնը: Սակայն սարյանական իրականութիւնը, միևնույնն է, չի վերածվում պարզ ունայրգի: Ներշնչվելով իրական աշխարհի որևէ դրվագով` Սարյանը կերտում է տվյալ մարդու, կենդանու կամ առարկայի համապարփակ նկարագիրը` կերպար-խորհրդանիշը («Կոստանդնուպոլսի շները», 1910, «Փողոց կեսօր», 1910, «Պարսկուհին», 1910, «Լոտոս», 1911, «Փյունիկյան արմավենի», 1911, «Քայլող կինը», 1911): «Նրա հայացքը ոչ թե պարզապես ֆիքսում է տեսանկյին, այլ որպես թե ներթափանցում է խորքը, կյանքի իմաստի մեջ` զգալով նրա ուրիշները, գույները, զգայական մթնոլորտը: Այս պատճառով էլ նրա պատկերմամբ առօրեական տեսարանները դառնում են այս կամ այն իրական իրավիճակների մշակված սխեմաներ` դարերով սահմանված Կեցութիւնի բարձրագույն կարգով»<sup>13</sup>:

Ուշագրավ է Կոստանդնուպոլսում իր աշխատելակերպի` Սարյանի բնութագրումը. «Պետք է ասել, որ աշխատանքի այդ մեթոդը (անմիջապես նատուրայից չնկարելը) և այն, որ ինձ մոտ թեքում կար դեպի սիմվոլիկական և ֆանտաստիկական, ինձ շատ էր օգնում: Ես պատկերում էի ստացած տպավորութիւնի ամենազլխավոր ու կարևոր

<sup>11</sup> *Մարտիրոս Սարյան, Փարիզում (օրագրային գրառումներ): Սարյանը և Փարիզը: Գրառումներ, նամակներ, հուշեր և հոգվածներ, Երևան, «Մ. Սարյանի տուն-թանգարան», 2007, էջ 52:*

<sup>12</sup> *Տե՛ս Агасян А., Символизм и творчество Мартироса Сарьяна, сс. 57-67.*

<sup>13</sup> *Русский символизм. Голубая роза, с. 32.*

կողմերը, տիպականը՝ առանց մանրուքների»<sup>14</sup>: Նկատենք, որ խոսքը 1910թ. կատարած ուղևորության մասին է, և նկարիչն ինքը նշում է իր հակումը դեպի «սիմվոլիկան և ֆանտաստիկան»: «1910-ականների գործերը ... արվեստանոցային են: Ճիշտ է, որ դրանցից յուրաքանչյուրը որևէ կոնկրետ տեսարան է պարունակում, բայց միևնույն է՝ ամբողջ շարք տեսարանների, տպավորությունների և բազմաթիվ գննումների երևակայական միասնություն է ներկայացնում»<sup>15</sup>:

Այսպիսով, Մարտիրոս Սարյանի արվեստը սկսեց ձևավորվել և զարգանալ այն ժամանակ, երբ ուսսական իրականությունը համակել էր սիմվոլիզմի ոգին, ինչին համահունչ ստեղծվեց նկարչի «Հեքիաթներ և երազներ» շարքը: Սակայն ժամանակի հրամայականին համապատասխան Սարյանը վերաիմաստավորեց իր նկարչակերպը՝ համաշխարհային արվեստի ձևերից ներմուծելով հայկական և, գլխավորապես, իր՝ խորապես գիտակցված և ապրված աշխարհընկալմանն ու գեղագիտական հայացքներին հետամուտ լինելով: Սարյանական արվեստն անթերի վարպետության հետ մեկտեղ ձևաբեկեց իր անկրկնելի դիմագիծը:

Мане МКРТЧЯН

## СИМВОЛИЗМ В ИСКУССТВЕ МАРТИРОСА САРЬЯНА

В начале 20-ого века символизм был доминирующим художественным направлением в русском искусстве. В числе примкнувших к этому течению художников оказался и Мартирос Сарьян, творчество которого навеяно духом символизма. Цикл “Сказки и грёзы” (1903-1909) и по тематике, и по манере письма входит в рамки русского символизма. Сарьян был участником выставок “Голубая роза”, “Салон “Золотого руна””, “Золотое руно”, ознаменовавших русский символизм. И хотя уже в 1910-ых годах художник преодолел влияние символизма, этот опыт во многом способствовал формированию уникального стиля Сарьяна.

<sup>14</sup> *Մարտիրոս Սարյան, Գրառումներ իմ կյանքից, էջ 132:*

<sup>15</sup> *Մաթևոսյան Վ., Մարտիրոս Սարյան, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1975, էջ 19:*

## ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԳԵՐՄԱՆԵՐԵՆ ԽՄԲԵՐԳԵՐԸ

Բեռլինում ուսանելիս Կոմիտասն ստեղծել է գերմաներեն խմբերգեր<sup>1</sup>։ Դրանց թվում են՝ աստվածաշնչյան տեքստի վրա հիմնված «An den Wassern zu Babel» խմբերգը, հայկական ավանդական մեղեդիների մշակում ներկայացնող «Բեռլինյան Պատարագը», մի քանի խմբերգային ստեղծագործություններ՝ գրված գերմանացի բանաստեղծների տեքստերի հիման վրա։

1896-ին գրվել է «An den Wassern zu Babel» խմբերգը՝ ըստ Աստվածաշնչի 137 (136) սաղմոսի տեքստի<sup>2</sup>։ Ստեղծագործության, նրա ժանրային առանձնահատկությունների, գեղարվեստական արժանիքների, համաշխարհային երաժշտության մեջ նույն տեքստի հիման վրա գրված ստեղծագործությունների, ինչպես նաև խմբերգի ձեռագրի առանձնահատկությունների մասին հանգամանորեն գրում է Ռ.Աթայանը։ Ըստ նրա. «Կոմիտասը թեև դեռ չէր հասցրել լիովին ձևավորել իր վառ ինքնատիպ ազգային ոճը, բայց իսկական արվեստի ճանապարհի վրա էր»<sup>3</sup>։

Ռ.Աթայանը գտնում է, որ պատահական չէ հենց տվյալ սաղմոսի ընտրությունը, քանի որ նրա մեկնաբանություններից մեկը հայրենասիրական-ազատագրական գաղափարն է. հրեաները չեն ուզում երգել օտար հողում՝ գերություն մեջ։ Ըստ երաժշտագետի՝ այստեղ զուգահեռներ կան հայերի կարգավիճակի հետ՝ ստեղծագործությունը գրելու ժամանակաշրջանը նկատի ունենալով։ Նույն

---

<sup>1</sup> Ինչպես հայտնի է, Կոմիտասը հեղինակ է նաև գերմաներեն երգերի։ Տե՛ս Շարկյան Ս. Немецкие песни Комитаса, Музыкальная Армения, Ереван, 2005, № 3, с. 38-39. Դրանցից ինը հրատարակվել են սուպրանո Հ. Պապյանի և դաշնակահար Վ. Մամիկոնյանի կատարմամբ։ «Homage a Komitas» խոսակավառակ, Berlin, 2006։ Եվս մեկ սևագիր գերմաներեն երգ գտնում ենք ԳԱԹ Կոմիտասի արխիվի ծրար 500-ում։

<sup>2</sup> Հետաքրքիր է նշել, որ նույն տեքստի հիման վրա դաշնամուրային խմբերգ գրել է նաև Մ. Եկմայանը։

<sup>3</sup> Աթայան Ռ., Komitas, An den Wassern zu Babel, «Սովետական արվեստ», 1966, թիվ 12, էջ 35-39։

Հանգամանքը նկատում է նաև Ռ.Շեսկուսը՝ նշելով, որ Կոմիտասը. «137 սաղմոսը այլաբանորեն օգտագործել է՝ թուրքերի կողմից 1895 և 1896 թթ. դաժան կոտորածի ենթարկված իր ժողովրդի ծանր ճակատագիրը ողբալու համար»<sup>4</sup>:

Ստեղծագործութայն ժանրը Ռ.Աթայանը համեմատում է օրատորիայի հետ և այն անվանում է «փոքր օրատորիա»<sup>5</sup>: Օրատորիայի ժանրին համապատասխանում են այուժեի առկայությունը, մոնոմենտալությունը, մենակատարների և երգչախմբի համադրումները:

«Բեռլինյան Պատարագը»<sup>6</sup>, որը հայոց Պատարագի երգեցողությունների, եկեղեցական տարբեր տոների վերաբերող շարականների և սրբասացությունների մշակում է՝ հարմարեցված տեքստերի գերմաներեն թարգմանություններին, Կոմիտասի կողմից Պատարագի մեղեդիների մշակման երկրորդ փորձն է: Տասներկու համարից չորսը Պատարագի երգեցողություններից է՝ «Փառք քեզ, Տէր», «Սուրբ-սուրբ», «Յամենայնի» և «Հայր մեր», իսկ մյուսները եկեղեցական օրացույցի տարբեր օրերին վերաբերող հատվածներ են՝ Նաչեղություն, ս. Զատիկի, Մեծ պահքի, Զրօրհնյաց և այլն:

Գ.Գյոդակյանը նկատում է, որ Կոմիտասը 1899 թ. հունիսի 14-ին Բեռլինի Շարվենկայի կոնսերվատորիայի դահլիճում իր ներկայացրած հայ հոգևոր ստեղծագործություններում ընդգրկել է «Փառք քեզ, Տէր»-ը և «Ով զարմանալի»-ն, և չի բացառվում, որ դրանք եղել են հենց «Բեռլինյան Պատարագի» համապատասխան հատվածները՝ հաշվի առնելով ժամանակազրահական հանգամանքը<sup>7</sup>:

Կոմիտասի «Բեռլինյան Պատարագը» զբված է եվրոպական երաժշտության օրենքներով, հարմոնիայի կանոններով՝ երբեմն պոլիֆոնիկ գծերի համակցումով: Հայ երաժշտության ճայնակարգերը և ինտոնացիաները համադրվում են ֆունկցիոնալ հարմոնիային: Սա դյուրին խնդիր չէ, քանի որ հաճախ այդ մեղեդիների կառուցվածքը

<sup>4</sup> Շեսկուս Ռ., Կոմիտասը Բեռլինում, «Կոմիտասական» 2, Երևան, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ Հրատարակչություն, 1981, էջ 34:

<sup>5</sup> Աթայան Ռ., Komitas, An den Wassern zu Babel, «Սովետական արվեստ», Երևան, 1966, թիվ 12, էջ 36:

<sup>6</sup> Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, հատոր 8, Երևան, 1998, էջ 195-220:

<sup>7</sup> Նույն սեղում, էջ 245, 246:

Հակասում է եվրոպական երաժշտություն մտածելակերպին<sup>8</sup>: Միևնույն ժամանակ Հեղինակն զգուշությամբ է վերաբերվել խոսքին, անգամ բառերին և դրանցով կազմված իմաստային կառուցվածքներին: Արդյունքում ստեղծվել է գերմաներեն խոսքի ու Հարմոնիայի և Հայկական մեղեդիների փոխզիջումային Համակցման այնպիսի ձև, որից գեղարվեստական առումով չի տուժել դրանցից և ոչ մեկը:

Մեզ հայտնի է Կոմիտասի Հեղինակած գերմանալեզու ևս երեք խմբերգ՝ ըստ գերմանացի բանաստեղծների տեքստերի<sup>9</sup>: Երեք խմբերգերն էլ գրված են ակորդային կամ Հոմոֆոն-Հարմոնիկ Ֆակտուրայով և Ֆունկցիոնալ Հարմոնիայի միջոցներով՝ Հեռավոր ազգակցություն տոնայնությունների ընդգրկումով: Երեքում էլ թեմատիկ նյութը Հիշեցնում է գերմանական ռոմանտիկական դարոցի վոկալ ավանդույթները:

Ն.Լենատի տեքստի հիման վրա է գրված «Lenz» («Գարուն») խմբերգը<sup>10</sup>: Բանաստեղծական տեքստի երեք քառյակներին Համապատասխանում են երաժշտական Հարաբերականորեն ավարտուն ենթաբաժիններ: Առաջին քառյակը, որը բնության նկարագրություն է ներկայացնում, երաժշտական նյութի տեսակետից մի նախադասություն է, որն սկսվում և ավարտվում է E-dur տոնայնությամբ: Գրված է դասական Հարմոնիայի սկզբունքներով, անցողիկ և օժանդակ ակորդներով: Միայն մեկ անգամ տեղի է ունենում տոնայնական շեղում դեպի սուբբոմինանտային տոնայնություն: Ստորև ներկայացնենք մի հատված:

<sup>8</sup> Իհարկե, Կոմիտասն այդ իմաստով առաջինը չէր, նրանից առաջ նույն խնդիրն իր առջև դրել և խնդրի համար համոզիչ լուծում էր ներկայացրել Մ. Եկմայանը:

<sup>9</sup> Նշված խմբերգերի ձեռագրերը պահվում են ԳԱԹ Կոմիտասի արխիվում: Նրանց մասին Հակիրճ հիշատակության հանդիպել ենք միայն Ռ. Աթայանի հոդվածում. **Աթայան Ռ.**, Կոմիտասի երաժշտական ժառանգությունը, «Կոմիտասական» 1, Երևան, Հայկական ՍՄՀ ԳԱ Հրատարակչություն, 1969, էջ 34, 35:

<sup>10</sup> ԳԱԹ, Կոմիտասի արխիվ, ծրար 547:

S  
A  
Die Bau-me bluhn, die Vog--lein sin-gen, die Wei--den brin-gen ihn er--stes

T  
B

9  
Grun. Schier thut's mir leid, - zu tre--ten die Er-----den und

Երկրորդ նախադասութիւնը, որտեղ ասվում է, որ ցավ է պատճառում հողը տրորելը, որ վտանգվում է հողի նոր հագուստը, ի հայտ են գալիս տոնայնական շեղումներ: «Schier thut's mir leid» («Ինձ ցավ են պատճառում») խոսքերում E-dur-ից անցում է տեղի ունենում դեպի սուբբոմինանտային տոնայնութիւն՝ II-ով և նրա շրջվածքներով: Այսպիսով, բովանդակութեան և տոնայնական շեղումների որոշակի կապ է իրագործվում:

Երրորդ նախադասութեան մեջ՝ կոլմինացիայում, ի հայտ է գալիս Ges-dur տոնայնութիւնը: «Frühlingsfingen mich traurig macht» («Գարնան երգը ինձ տխրեցնում է») խոսքերում սեկվենցիաների միջոցով անցում է տեղի ունենում դեպի es-moll տոնայնութիւն՝ ելակետային տոնայնութեան համանուն մինորը: Կրկին տոնայնական շեղումների կիրառութիւնը կապված է խոսքի բովանդակութեան հետ:

Օ. Ռոզենտի խոսքերով գրված «Neuer Frühling» («Նոր գարուն») խմբերգը<sup>11</sup> նկարագրում է գարնան տեսարան և, ի տարբերութիւն Լենսուի «Lenz»-ի, չունի դրամատիկական բովանդակութիւն կամ հոգեվիճակի վերարտադրութիւն: Գրված է 6/8 չափով, մեղեդային թեմատիզմով և տոնայնական շեղումների կիրառութեամբ: Երաժշտական ձևը տարաթեմատիկ նախադասութիւնների համադրութիւնն է. յուրաքանչյուր միտք համապատասխանում է երաժշտական մեկ նախադասութեան:

<sup>11</sup> Գ.Ա.Թ., Կոմիտասի արխիվ, ծրար 502:



Վ. Գյոթեի տեքստով է գրված «Menschengefuhl» («Մարդկային զգացմունք») խմբերգը<sup>12</sup>: Տեքստը դիմում է առ Աստված, որ մարդկանց տալիս է զգացմունք և ամրություն: Բանաստեղծական կարճ կառուցվածքի հիման վրա՝ 6 տող, Կոմիտասը ստեղծել է կոնտրաստային կարճ մասերի համադրությունը մի երաժշտական ձև, որտեղ հինգ ենթակառուցվածքները հակադրվում են տոնայնությամբ: Այսպես, «Ախ դու Աստված» խոսքն ամփոփվում է առաջին երաժշտական կառույցում, որում կես տևողությամբ չորս համահնչյունները ներկայացնում են տրամաբանական զարտուղություն *Des-dur*-ից դեպի *Ges-dur*: Երկրորդ կառույցն սկսվում է որպես էնհարմոնիկ անցում. *Ges-dur*=*Fis-dur*=*D<sub>35</sub>*/*H-dur*: Այն իր հերթին քառատակտով տանում է դեպի դոմինանտսեպտակորդ *C-dur*-ի համար, որը լուծվում է որպես ընդհատված դարձվածք *As-dur* եռահնչյունի մեջ: Անցումը դեպի երրորդ կառույց տեղի է ունենում որպես *As*-ի լուծում: Այսինքն՝ խմբերգում լայնորեն կիրառված են մաթորամինորային համակարգի հեռավոր ազգակցությունը տոնայնություններ՝ էլիպտիկ դարձվածքների միջոցով:

<sup>12</sup> Գ.Ա.Թ, Կոմիտասի արխիվ, ծրար 545:

S  
A  
Ach ihr Got - - - ter! gros - - se got - - - ter in dem wei - ten

T  
B  
Him - - - mel dro - - - ben! Ga - - bet ihr uns auf der

Տվյալ խմբերգի հարմոնիկ լեզվին մանրամասն անդրադարձը պատահական չէ: Այսպիսի գրելաոճում մենք տեսնում ենք մի կողմից Կոմիտասի ուսումնական գիտելիքների դրսևորումը, մյուս կողմից էլ՝ նրա մտածելակերպն ու փնտրտուքը ստեղծագործական իմաստով:

Հատկանշական է Կոմիտասի վերաբերմունքը բանաստեղծական տեքստի նկատմամբ: Երաժշտական լուծումը կշռագատված է, հաշվի է առնված յուրաքանչյուր խոսքի, յուրաքանչյուր բառի իմաստը: Թե երաժշտական ձևը, թե հարմոնիան ծառայում են խոսքի բացահայտմանը: Ուսանող Կոմիտասը կարևորել է խոսք-երաժշտութիւնն փոխհարաբերութիւնը: Պետք է նկատի ունենալ, որ Կոմիտասն ուսումնասիրում էր գերմանական (և ոչ միայն գերմանական) դասական և ռոմանտիկական երաժշտութիւնը, քաջատեղյակ էր ռոմանտիկական դպրոցի ներկայացուցիչների ստեղծագործութիւններին: Դրանով էր նաև պայմանավորված նրա առանձնահատուկ վերաբերմունքը խոսքի հետ երաժշտութիւնի առնչութիւնի նկատմամբ:

Այս իմաստով բնական է նկատել որոշ հանգամանքներ: Նախ, Բեռլինի կոնսերվատորիայի ու Հոլմբրդտի համալսարանի ուսանող Կոմիտասը յուրացնում էր արևմտաեվրոպական դասական մշակույթ՝ պոեզիա և երաժշտութիւն, և ստեղծագործում էր դրանց ազդեցութիւնը: Երկրորդ, Կոմիտասը գրում էր ըստ ուսումնական պահանջների՝ հարմոնիայի, պոլիֆոնիայի գիտելիքները ցույց տալու համար:

Սակայն հատկանշական է, որ նա միաժամանակ գիտակցում էր, որ հայ երաժշտությունն այլ ճանապարհով պետք է զարգանա: Այսպիսի մեկնաբանման հիմքը Բեռլինում գրված հայերեն ստեղծագործություններն են: Այսպես, ԳԱԹ Կոմիտասի արխիվի թիվ 1645, 1649 ծրարներում պահվող տետրերի նյութերում հանդիպում են հայերեն խմբերգեր, որոնց գրելաոճը մինչև անգամ հակասում է արևմտաեվրոպական դասական երաժշտության օրենքներին՝ ճայնատարություն, հարմոնիկ ու պոլիֆոնիկ շարադրանքի, տոնայնական մեկնաբանությունների առումով: Դրանցում արդեն դրսևորվում են Կոմիտասի գրելաոճին բնորոշ մի քանի հատկանիշներ, այդ թվում՝ բանայու մոտ ոչ ավանդական տոնայնական նշանները, կվարտակվինտային համահնչյունները, տերցիային կառուցվածք ունեցող «բազմահարկ» համահնչյունները, հետերոֆոնիայի տարրերը:

Կոմիտասի խմբերգային երկերի յուրաքանչյուր շերտ (նկատի են առնվում հոգևոր, ժողովրդական, քաղաքային երգերի մշակումներն առանձին-առանձին, ինչպես նաև ինքնուրույն ստեղծագործությունները) ունի իրեն բնորոշ առանձնահատկությունները: Գերմանական խմբերգերը մի ինքնուրույն խումբ են ներկայացնում այն իմաստով, որ լիարժեք ենթարկվում են արևմտաեվրոպական երաժշտության օրենքներին:

Մի հանգամանք ընդհանուր է բոլոր ժանրերի համար: Մ. Եկմալյանի Պատարագի առնչությամբ Կոմիտասը խոսք-երաժշտություն փոխհարաբերությունը քննելիս նշում է, որ «...երաժշտության եւ լեզուի շեշտադրութեան օրէնքները սերտ կապ ունին. երկուսի շեշտերն անբաժան ընթանալով մի անքակտելի ներդաշնակութիւն պէտք է ներկայացնեն... ուր լեզուն է շեշտում, երաժշտութիւնն անշեշտ է, եւ ընդհակառակը՝ այսպէս քաշ է գալիս եղանակը»<sup>13</sup>: Այս օրենքին Կոմիտասը խստորեն է վերաբերվում իր թե հայերեն, թե գերմանալեզու խմբերգերում:

---

<sup>13</sup> Կոմիտաս, Յերգեցողությունը Ս. Պատարագի, Հոգվածներ և ուսումնասիրություններ, Երևան, Պետական հրատարակչություն, 1941, էջ 145:

## НЕМЕЦКИЕ ХОРЫ КОМИТАСА

В статье проанализированы хоровые произведения Комитаса, написанные на немецком языке, в период обучения в Германии. Среди них - "An den Wassern zu Babel", основанный на тексте библейского псалма, который Р. Атаян назвал "маленькой ораторией". Еще одно крупное хоровое произведение - "Armenische Kirchengesange", представляющее собой обработки армянских традиционных церковных песнопений в немецком переводе. В архиве Комитаса найдены еще три неопубликованных хора, сохранных в рукописях. Они сочинены на тексты немецких поэтов: Н. Ленау - "Lenz" ("Весна"), О. Рогнет - "Neuer Fruhling" ("Новая весна") и В. Гете - "Menschengefuhl" ("Человеческие чувства").

Анализ данных хоров показывает, что они сочинены в стиле вокальных традиций немецкой романтической школы. Примечательно, что в тот же самый период обучения в Германии, армянские хоры Комитаса проявляют черты оригинального стиля композитора, а это означает, что Комитас дифференцировал два разных стилевых подхода, соответственно армянский и немецкий.

ԱԳՈԼՅ ԱԳԱՆԻ «ԺԻՉԵԼ» ԲԱԼԵՏԸ՝  
ԺԱՆ ԳԱՌՁՈՒՄԻ ԱՉՔԵՐՈՎ

1954թ. հունիսի 11-ին Փարիզի Գրանդ-օպերայում հանդիսատեսին ներկայացվեց Գառզուի կերտած հրաշագեղ և երևակայական աշխարհը՝ Ֆրանսիացի կոմպոզիտոր Ադուլֆ Շառլ Ադանի (Adam) «Ժիզելը» (1841թ.):

Ֆրանսիացի հռչակավոր պարող և պարուսույց Ռոլան Պրտիի «Գայլի» (1953թ.) համար Գառզուի ձևավորած դեկորները հաջողութունից հետո Ազգային երաժշտական թատրոնների միավորման ազմինիստրատոր, ռեժիսոր Մորիս Լեմանը նկարչին պատվիրեց նոր դեկորներ և բեմազգեստներ՝ Ադանի «Ժիզելի» համար: Ընդունելով Մորիս Լեմանի առաջարկը՝ Գառզուն նշեց. «ես շատ ուրախ եմ աշխատելու այնպիսի մեծ ռեժիսորի հետ, ինչպիսին է Մորիս Լեմանը: Ինկերի ետնապատառը «Նրբակիրթ հնդիկներում» օպերայի հսկայական բեմահարթակի հանդեպ սեր առաջացրեց»<sup>1</sup>: Կարևոր էր նաև այն հանգամանքը, որ «Ժիզելի» այուժեն ներշնչական էր գեղանկարիչ-դեկորատորի համար: «Ժիզելն ինձ գրավեց իր առեղծվածային մթնոլորտով, իր ֆանտաստիկ բնույթով և պոեզիայով: Եվս մեկ անգամ ես վերագտա իմ նախասիրած տիեզերքը. անտառը, գերեզմանը, հակադրութունը առաջին արարում կենսուրախության և երկրորդ արարում մահվան հաղթանակի միջև...», - ասել է նկարիչը<sup>2</sup>:

«Ժիզելը» XIX դարի բալետ է, ըստ Փարիզի Օպերային թատրոնի առաջատար, պրիմա պարող և գլխավոր պարուսույց (1928-1958թթ.) Սերժ Լիֆարի՝ «ռոմանտիկ բալետի ապոթեոզ»<sup>3</sup>: Սցենարի հեղինակներն էին Թեոֆիլ Գոթյեն, Ժյուլ Անրի Վերնուա դը Սեն-ժորժը, Ժան Կորային, պարագիրները՝ Ժան Կորային և Ժյուլ Ժոզեֆ

<sup>1</sup> Tassart M. Giselle 1954 // Bibliothèque-Musée de l'Opéra (BMO), Dossier d'œuvre.

<sup>2</sup> Propos recueillis par Jeanine Warnod. De la peinture à la musique, par Carzou // BMO, Dossier d'artiste.

<sup>3</sup> Տե՛ս. Lifar S. Giselle. Apothéose de ballet romantique. Paris, 1942:

Պերրոն: Բալետի հիմքում ընկած էր «վիլինների»<sup>4</sup>, մինչև հարսանիքը մահացած հարսնացուների մասին բանաստեղծական առասպելը<sup>5</sup>: Բալետը բաղկացած էր երկու արարից: Առաջին արարի գործողությունը տեղի է ունենում Գերմանիայի մի անկյունում ապաստանած փոքրիկ մի գյուղում: Երիտասարդ միամիտ գեղջկուհի Ժիզելը սիրահարված է Լոյսին, որն իրականում հագուստափոխ ազնվական էր՝ Սիլեզիայի դուքս Ալբերտը: Ալբերտի՝ նշանված լինելու մասին իմանալուց հետո Ժիզելը խելագարվում է և մահանում: Երկրորդ արարի գործողությունը վայրը լինում էր, առեղծվածային անտառը, որտեղ գիշերային լույսի ներքո գերեզմաններից դուրս էին գալիս վիլինները և պարում կամ մինչև մահ պարեցնում պատահաբար իրենց մոտ հայտնված ճամփորդներին: Այդպես նրանք վարվեցին անտառապահ Հանս-Հիլարիոնի հետ, այդպիսին կլինեք նաև Ալբերտի ճակատագիրը, եթե վիլի դարձած Ժիզելը չներեր և չփրկեր իրեն դավաճանած, բայց և սիրելի Ալբերտին:

1954-ի բեմադրությունը ունի սորեն էր Մորիս Լեմանը, պարագիրը և Ալբերտի դերակատարը՝ Սերժ Լիֆարը, բեմանկարիչը՝ Գառզուն<sup>6</sup>, Ժիզելի դերակատարներն էին Իվետ Շովիոն, Նինա Վիուրեովան, Լիսետ Դարսոնվալը, Լիան Դեյդեն՝ հաջորդաբար ներկայանալով գլխավոր դերում:

«Ժիզելը» ձևավորելիս Գառզուն նախընտրեց բալետի վիզուալ կերպարը «նորովի հնչեցնելու» խրթին ուղին: Ինչպես ինքն էր

---

<sup>4</sup> Հայերիկա Հայենն, Թեոֆիլ Գոթյեն անվանում են այդ էակներին «վիլա» (“wila”), կամ «վիլի» (“wili”), իսկ հոգնակի թվում՝ «վիլիս» (wilis”), մինչդեռ ուղանները սխալ թարգմանություն հետևանքով գրում են «վիլլիսա» (“виллиса”) (եզ. թիվ), «վիլլիններ» (“виллисы”) (հոգն. թիվ) (տե՛ս. Слонимский Ю. Жизель. Этюды, Ленинград, 1969, с. 4): Հետևելով Թ. Գոթյեի լիբրետոյում հանդիպող տարբերակին՝ այսուհետ գրելու ենք «վիլի» (եզ. թիվ) և «վիլիս» (հոգն. թիվ) կամ, ավելացնելով հայերեն «ներ» հոգնակի մասնիկը, «վիլլիններ»:

<sup>5</sup> Տե՛ս Ֆրանցուլո Մ. Մ. Ի Էնտելիս Լ.Ա. 75 балетных либретто. Ленинград, 1960, с. 15-20; Էնտելիս Լ.Ա. 100 балетных либретто. Ленинград, 1971, с. 20-23:

<sup>6</sup> Առաջին արարի դեկորներն իրագործեց Էմիլ Բերտենը (Emile Bertin), իսկ երկրորդ արարինը՝ Պելեգրին (Pelegry): Վերջինս իրագործել էր նաև «Գայլի» դեկորները և «Նրբակիրթ հնդիկներում» «Պերուի ինկերը» արարի եսնապատասարը:

ասում՝ դա ենթադրում էր նախ և առաջ նախորդի ժխտումը. «Կարծես թե՝ սեփականի ստեղծումը ժխտման հանգամանքն ունի իր մեջ: Հակառակ պարագային շարժում դեպի առաջ չըլլար»<sup>7</sup>: Բայետը ձևավորելիս նկարիչ-դեկորատորը հրաժարվեց ակնհայտ ֆուլկլորային հայեցակարգից՝ «պարզապես հետևելով բալետի պոետիկ և երևակայական ներշնչանքին»<sup>8</sup>: Նկարիչը պահպանեց բալետի ուսմանտիկ ոգին ոչ թե «դարաշրջանի ավանդական ձևերը վերագտնելով, այլ վերաստեղծելով ուսմանտիզմը ժամանակակից միջոցներով և սեփական խառնվածքին համահունչ»<sup>9</sup>:

Առաջին արարի ձևավորումներում Գառզուն նպատակ ուներ ներկայացնելու կենսուրախության, կենսախնդուլթյան կերպավորումը<sup>10</sup>: Ետնապատաստին պատկերված էր Գերմանիայի բնությունը, որի կենտրոնում՝ բարձր բլրի վրա, Ալբերտի ամրոցն էր: Թեոֆիլ Գոթյեն այսպես էր նկարագրում այն. «Խորքում՝ սարի վրա, գտնվում է դոլակը՝ ասես իշխելով շրջապատի վրա: Այդ դոլակից է իջել երիտասարդ Ալբերտը: Իր ժայռի բարձրությունից ուրուրը հարթավայրում աղավախ է գտել...»<sup>11</sup>: Բեմի միջին պլանում՝ աջից և ձախից, ժիգելի և Ալբերտի տներն են՝ ասես «ուրվագծված» ուղղահայաց փայտե ձողերի և փայտե ծածկերի միջոցով: Ռոմանտիկ բնապատկերն ամբողջացրել են ծառերի միահյուսված ճյուղերը: Գյուղական տեսարանի առկայությունը Գառզուին հնարավորություն էր տվել կիրառել իր կողմից այնքան նախասիրված գյուղատնտեսական գործիքները: Ետնապատաստի և բեմական կառույցների սառը՝ կապտականաչա-դեղնավուն տարբեր տոների խորքի վրա աչքի էին ընկնում բեմազգեստների գունեղությունը և գծային աշխույժ ութմը: Դրա շնորհիվ Գառզուն շոշափելի էր դարձնում երիտասարդություն, սիրո, բնության բազմազանություն, գեղջկական տոնախմբություն թեմաները, որոնք արձագանքվում էին Ադանի երաժշտության մեջ: Ըստ

<sup>7</sup> Տե՛ս Գրիգորյան Ա., Մանուկյան Է., Գառզու. Հայկական ոսպտղիա // «Սովետական արվեստ», Երևան, 1967, № 1, էջ 51:

<sup>8</sup> Տե՛ս Cartier J.-A. Carzou prépare sa première exposition à Londres et refait les décors de Giselle pour l'Opéra // Combat, Paris, 6 mai, 1954:

<sup>9</sup> Նույն տեղում:

<sup>10</sup> Fels F. Carzou. Genève, 1959, p. 29.

<sup>11</sup> Слонимский Ю. Жизель..., с. 4.

1973թ. Գառզուի ձևավորումներով «Ժիզելի» բեմադրության ակա-  
նատեսի՝ «դեկորների զսպվածության առավելությունը բեմազգեստ-  
ները շահեկանորեն ներկայացնելն է... բեմազգեստների գույները և  
գծանախշերը ներդաշնակել են դեկորի գծայնության հետ...»<sup>12</sup>:

Առաջին արարի բեմազգեստներում Գառզուն թեև պահպանեց  
կերպարների ճանաչելիության համար անհրաժեշտ ատրիբուտները,  
բայց նախապատվությունը տվեց իր երևակայությանը և հանդուգն,  
ազատ ու ստեղծարար գունամտածողության բուռն պոռթկումներին:  
Գեղեցիկ էին ձևերի բազմազանությամբ մեկը մյուսին չնմանվող  
Կուրյանդիայի դուքսի, Բատիլդայի և չքախմբի հանդերձները: Գեղ-  
ջուկների հագուստները կարճ էին, թեթև, չկրկնվող, գունային առու-  
մով ավելի բաց և նուրբ երանգներով էին լուծված, քան ազնվա-  
կանների զգեստների տաք, ճոխ գունաշարը: Ժիզելի հանդերձանքում  
հնչել է կին-բնություն-գեղեցկություն Գառզուի նախասիրած թե-  
ման<sup>13</sup>, որն արտահայտվել է շրջազգեստում ծաղկած ծառի պատ-  
կերման, խաղողի ողկույզին նմանվող ականջողերի և ծաղկեպսակ-  
թագի մեջ, որոնք հուշել են նաև, որ Ժիզելը գինեգործության տոնի  
թագուհին էր:

Երկրորդ արարում Գառզուի նորարարություններն ավելի  
ակնբախ էին և էական: Նկարիչ-դեկորատորը ներկայացրեց մի միջա-  
վայր՝ պարուրված առեղծվածով: Ինչպես նշում էր սցենարի հեղի-  
նակներից մեկը՝ Թ. Գոթյեն, բալետը լի էր «մշուշային, գիշերային  
պոեզիայով, չարագուշակ ֆանտասմագորիայով»<sup>14</sup>, ինչն առավել  
վառ կերպով է արտահայտվել Գառզուի ձևավորման և բեմազգեստ-  
ների մեջ:

Բեմախորքում պատկերված էր լեռնային բնանկար, ամրացված  
ֆեոդալական դղյակ, խաչեր՝ որպես գերեզմանոցի ականարկ, լճակ:  
Դա գիշերային տեսարան էր: Բեմական տարածությունը կազմված էր  
ծառերից, որոնց սաղարթագուրկ ճյուղերը միավորվել և միախառնվել

<sup>12</sup> Une Giselle méconnaissable // BMO, «Giselle», 1973.

<sup>13</sup> Կինը որպես բնության վերակենդանացման, ծաղկման մարմնավորում մշտապես  
առկա է Գառզուի նկարներում (օրինակ՝ «Գարուն», 1983թ., Մանուսկրոմ «Կին-  
ծառ» որմնանկարը, 1991թ.) և բեմազգեստներում («Նրբակիրթ հնդիկների»  
պալլաները՝ 1952թ., Պերիկուրան՝ 1969թ.):

<sup>14</sup> *Sh'а Слонимский Ю. Жизель...*, с. 5:



էին՝ ընդունելով չարագուշակ տեսք: Գառզուլի անտառը բաղկացած էր չորս պլանից՝ զբաղեցնելով Գրանդ-օպերայի Հսկայական՝ քսանհինգ մետրանոց բեմախորքը: Ծառերի նման դասավորութիւնը համապատասխանեցված էր բեմադրութեան պարագիր Սերժ Լիֆարի փոփոխված պարագրութեան հետ, բայց ուներ նաև այլաբանական իմաստ: Միջին պլանում պատկերված այդ ծառերը ճաղերի էին նմանվում. թվում էր՝ դա թակարդ է, փակուղի, իսկ կողքից բեմը շուրջկալող ծառերի անդադար, մեկը մյուսից ծնվող ճյուղերը ստիպում էին, որ հանդիսատեսի հայացքն անվերջ շրջապտույտ կատարեր՝ ինչպես որ անվերջանալի էին «մահացած բաքոսուհիների» (Հ. Հայնե) ամեն գիշեր կրկնվող, կատաղի, փոթորկանման պարերը:

Հրաժարվելով Ժիզելի ավանդական միայնակ դամբարանաբլրից՝ Գառզուն անտառաթավուտի ձախ մասում բազմաթիվ գերեզմաններ տեղադրեց: «Ի՞նչ պետք է աներ այս միայնակ գերեզմանը բացատրի մեջտեղում...», - մեկնաբանել է բեմանկարիչը<sup>15</sup>:

Երկրորդ արարում «Հարսանյաց հագուստներով, շողջողացող ժապավեններով, պսակներով և փայլող մատանիներով» (Հ. Հայնե)<sup>16</sup> վիլիների բեմազգեստների ձևավորման մեջ Գառզուն կրկին համատեղեց ավանդականն ու նորարարական-անհատականը: Նկարիչը պահպանեց սպիտակ հարսանյաց զգեստները, բայց դրանք զարդարեց արծաթագույն թելերով, իսկ դեմքերը ծածկեց դիմակներով: «...Ես փորձեցի ավելի ապամարդկայնացնել այս ֆանտաստիկ էակներին՝ վիլիներին: Դիմակները և սանրվածքները կընդգծեն «Ժիզելի» գերեզմանի մոտ առկա ֆեերիկ, հեքիաթային կողմը...», - ասել է Գառզուն<sup>17</sup>: Այդ անդամ բաքոսուհիներին էր հակադրվում Ժիզելը, ով պահպանել էր իր մարդկային դիմագծերը (նա միակ վիլին է, ով չունի դիմակ), սիրելու և ներելու ունակութիւնը: Երկրորդ արարում Գառզուն պահպանեց նաև Ալբերտի բեմազգեստի ավանդական գույները՝ սևն ու մանուշակագույնը, որպես սգո գույներ:

Այսպիսով, Գառզուլի նորարարութիւններն ընդգծել են բալետի երևակայական, առեղծվածային ասպեկտը, «գիշերային պոեզիան»:

<sup>15</sup> Տե՛ս Tassart M. Giselle 1954 // BMO, Dossier d'œuvre:

<sup>16</sup> Տե՛ս Gautier Théophile. Théâtre: mystère, comédies et ballets. Paris, 1872, p. 33  
3 // <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k209368w/f335.image.langFR#>:

<sup>17</sup> Տե՛ս Tassart M. Giselle 1954 // BMO, Dossier d'œuvre:

Գրիգոր Քեոսեյանը այսպես է նկարագրել երկրորդ արարը. «Ամէն ինչ մերկ է, ճմեռային, Հակադրութեամբ մը՝ պերճագգեստ իշխաններու եւ իշխանուհիներու: Չմոռանալ որ պատմութիւնը գերմանական է, սարսափազդու դէպքերով – ամեն ինչ ունի սուր ձգտեալ արտայայտութիւն մը ...»<sup>18</sup>:

Այդ սառը Ֆանտոմային միջավայրն իր արտահայտութիւնն էր ստացել նաև բեմավարագույրում, որը մարմնավորում էր երկրորդ արարի և, ըստ էութեան, ամբողջ ներկայացման կուլմինացիան: Վարագույրին պատկերված էր սահմուկեցուցիչ բնապատկեր, որն ուշագիւրդի դիտելիս առանձնանում էին փոթորկանման վայրագ շարժումներով օդում վիտացող թևավոր վրիժառու հոգիները՝ վիլլիները, հեռվում՝ Ալբերտ-Լոյսի դոյակը, գերեզմանոց, հագիվ նշմարվող խաչ, մի խուքով՝ գերմանական միջնադար՝ լի մութ առեղծվածով, միջնաբերդյան աշտարակներով և տաճարներով: Դրա հետ մեկտեղ կոմպոզիցիան հավասարակշռված էր, հեռվում պատկերված դոյակը հանդես էր գալիս որպես կոմպոզիցիոն կենտրոն, մինչդեռ նրա ուղղութեամբ առաջին պլանում Ալբերտի և Ժիզելի ֆիգուրներն իմաստային կենտրոնն էին: Գառզուն ներկայացրել էր երկրորդ արարի ավարտը, երբ Ալբերտը փրկվում էր Ժիզելի սիրո շնորհիվ, և Ժիզելն անհետանում էր որպես վաղանցիկ երագ: Սաղարթագուրկ ծառերը, նրանց անկանոն, զիզագաձև դասավորութիւնը, ծառերի երկար ստվերները, դռների մոտիվը և գունաշարը՝ սառը երկնագույնի, մոխրագույնի և սևի համադրութեամբ, մահվան, հանդերձյալ կյանքի կերպավորումն էին և կարծես հայտնում էին, որ Ալբերտը գտնվում էր հոգիների աշխարհում:

Գառզուն ամենայն լրջութեամբ և ջանասիրութեամբ էր աշխատել «Ժիզելի» գեղարվեստական ձևավորման և բեմագգեստների վրա (շուրջ վեց ամիս): Նկարչի ստեղծածը բեմում գեղեցիկ արվեստի մի գործ էր, որը հագվադեպ տեսնելու համար ափսոսում էր ակադեմիաներից մեկը<sup>19</sup>:

<sup>18</sup> Քեոսեյան Գրիգոր, Գառզուն. մոգական աշխարհի մը նկարիչը, Միչիգան, 1982, էջ 61:

<sup>19</sup> *Shu Guillot de Rode* F. Un beau renouveau de «Giselle» // Figaro Littéraire, Paris, 20.6.1954:

1956 թվականին Գառզուի ղեկորները փոխարինվեցին Ալեքսանդր Բենուայի՝ 1910 թվականի ղեկորներով: Այդ մասին ենք տեղեկանում, մասնավորապես, «Combat»-ի համարից, ուր հայտարարվում էր, որ 1956-ի ղեկտեմբերի 5-ին Ադոլֆ Ադանի մահվան հարյուրամյակի կապակցությամբ «Ժիզելը» կներկայանա Բենուայի «ավանդական ղեկորներով»<sup>20</sup>: Պատճառները մի քանիսն էին:

Նախ՝ փոխվել էր Ազգային Օպերային թատրոնի տնօրինությունը<sup>21</sup>:

Մյուս հանգամանքը Գառզուի նորարարական մոտեցումն էր, որը շեշտադրում էր բալետի ֆանտաստիկ, գերմանական, միջնադարյան մուսիկալ ասպեկտը (երկրորդ արարում)<sup>22</sup>: Ազգային երաժշտական թատրոնների նոր ադմինիստրատոր Ժորժ Հիրշի համոզմամբ, այդ մեկնաբանությունը համահունչ չէր բալետի երկրորդ արարի Ադանի երաժշտության մեղմ քնարականությանը:

Լինելով նկարիչ-ղեկորատոր՝ Գառզուն ձգտում էր բեմում ստեղծել գեղեցիկ ստեղծագործություն՝ հավասարակշռություն փնտրելով սեփական ոճի և «Ժիզելի» լիբրետոյի, երաժշտության միջև: Այդ որոնումների արդյունքում Գառզուն հետևել էր նախևառաջ Թեոֆիլ Գոթյեի լիբրետոյին և վերջինիս համար ներշնչանքի աղբյուր ծառայած Հայնրիխ Հայնեի առասպելին: «Եվ այնուամենայնիվ, «Ժիզելով» Գառզուն վերջապես գտավ առասպելի միջնորդը՝ համապատասխան այս սկանդինավյան, հյուսիսեվրոպական հեքիաթին», - գրել է մամուլը<sup>23</sup>: Հետաքրքիր է, որ Հայնեն, 1841թ. Փարիզի Օպերայի բեմում «Ժիզելի» բեմադրությունը դիտելուց

<sup>20</sup> *St' u* **Leconte Claude-Henri**. «L'Opéra cherche un compositeur pour une «Giselle» moderne annonce M. George Hirsch a les projets des théâtres lyrique nationaux» // *Combat*, Paris, décembre, 1956:

<sup>21</sup> Գառզուն իր հարցազույցներից մեկում նշում էր, որ Ժիզելն իր համար մեծ ուրախության և մեծ հիասթափության պատճառ էր դարձել: *Բեմանկարչին հնարավորություն չէր տրվել հանդիպելու նոր տնօրինության հետ: St' u* *Propos recueillis par Jeanine Warnod*. De la peinture à la musique, par Carzou // BMO, Dossier d'artiste:

<sup>22</sup> Դա արտահայտվեց Գառզուի սրածայր, ուղղահայաց, «գոթական» հատու ոճով ներկայացված սաղարթագուրկ անտառի, այն պարուրող առեղծվածային, մոգական, մուսիկալ միջնորդի, բեմազգեստների մեջ:

<sup>23</sup> *St' u* **Bousquet Y.** Opéra Giselle-Carzou // BMO. Dossier d'artiste:

հետո, քննադատեց Ադանի երաժշտությունը: «Արդյո՞ք երաժշտությունն արտացոլում է բալետի ֆանտաստիկ բնույթը», - հարցնում էր Հայնեն և շարունակում, որ այս՝ չափից ավելի մեղմ կոմպոզիտորը «սկանդինավյան ճանապարհորդությունից» իր հետ չի բերել այն «ազդեցիկ ուժեղ մեղեդիները», որոնք «ամբողջ բնությունը պցում են տարերայնություն մեջ»<sup>24</sup>: Համամիտ ենք քննադատ Գիյո դը Ռոդի հետ նրանում, որ «...հեղինակն իրավունք ունի արտահայտելու մի աշխարհ, երբ նա դա անում է այդքան ուժգնությամբ և տաղանդով: Ահա ինչու է «Ժիզելը» մնում Գառզուի «Ժիզել»: Նույնիսկ լինելով հակասական՝ այն բեմադրվեց որպես լավ աշխատանք, և ավստոսում ենք այն հազվադեպ տեսնելու, գրեթե չտեսնելու համար»<sup>25</sup>:

«Ժիզելի» իր տարբերակով Գառզուն արտահայտեց սեփական մոտեցումը, որը հավանության էր արժանացել պարագիր Սերժ Լիֆարի և ռեժիսոր Մորիս Լեմանի կողմից: Նա ներկայացրեց նոր «Ժիզել», որը տեսողական առումով հիասքանչ և բարձրաճաշակ, նրբարվեստ ստեղծագործություն էր: Զեալորումը նաև տեսլարանային էր՝ դրամատիկ և ռոմանտիկ: Պրեմիերայի օրը «Ժիզելի» ձևավորումը երկարատև բուռն ծափահարությունների արժանացավ<sup>26</sup>: Ֆրանսիացի կոմպոզիտոր Լեոն Ալբազին հավանել էր նոր «Ժիզելը». «Ի տարբերություն դարաշրջանի մյուս պարտիտուրների, այս մեկը տարիների դատին չի դիմացել: Համենայն դեպս, այն համեստ է և մեզ հնարավորություն է տալիս ազատ ժամանակ ներհայել իր (Գառզուի-Մ.Ք.) դեկորները՝ նուրբ հաճույք»<sup>27</sup>: Ժակ Բուրժուան նույնպես բարձր է գնահատել Գառզուի բեմանկարչությունը. «ձևավորումները կատարելապես հաջողված են... այն աստիճան, որ բարդ է ասել՝ Գառզուն է հարմարվել «Ժիզելին», թե «Ժիզելը»՝ Գառզուին...»<sup>28</sup>:

<sup>24</sup> *Տե՛ս* Dieter Borchmeyer. Drama and the world of Richard Wagner, Princeton, 2003, p. 140:

<sup>25</sup> *Guillot de Rode F.* Un beau renouveau de “Giselle” // Figaro Littéraire, Paris, 26.6.54.

<sup>26</sup> *Տե՛ս* Olivier Merlin. «Giselle» vue par Carzou // Le Monde, 25.6.1954:

<sup>27</sup> *Algazi L.* Giselle // Franc-tireur, 25.6.54.

<sup>28</sup> *Bourgeois Jacques.* Pour les beaux yeux de Giselle Carzou s’est fait romantique // Arts, juin 1954.

Թվում է՝ Գառզուի ձևավորումները շուտափույթ կերպով փոխելու պատճառն էր Ադանի Հարյուրամյակի կապակցությամբ Փրանսիացի մեծ կոմպոզիտորին Հարգանքի տուրք մատուցելու ձգտումը, որն արտահայտվեց, մասնավորապես, «Ժիզելում» նրա երաժշտությանը սերտաճած Ալեքսանդր Բենուայի դեկորների վերականգնման մեջ:

Գառզուի ձևավորումներով «Ժիզելը» մերժելու ևս մեկ հանգամանք կար, որը հասկանալու համար անհրաժեշտ է հակիրճ անդրադառնալ բալետի պատմությանը:

«Ժիզելն» ավելի քան Հարյուրամյա ավանդական բալետ էր: Բալետի սիրահարները, բալետամուլները Գառզուի նոր ձևավորումները տեսնելիս կրկնում էին՝ «սա այլևս «Ժիզելը» չէ»<sup>29</sup>: «Այս կարգի բալետը չպետք է երիտասարդացվի: Դրա մշտական Հաջողության գրավականն իր տարիքն է», - գրել է Ժորժ Հիրշը<sup>30</sup>: ««Ժիզելի» կնճիռները քողարկելու ցանկությունն աղավաղեց նրա դեմքը», - սրամտել է բեմանկարիչ Անդրե Բոլլը<sup>31</sup>: Այդ հին, ավանդական «Ժիզելը» ուսսական էր: 1849-ից հետո՝ բալետը մոռացության էր մատնվել Ֆրանսիայում, և միայն 1910թ. Սերգեյ Դյազևիլի ուսսական սեզոնների շնորհիվ այն Հայրենիք վերադարձավ: Պրեմիերային նախորդող հոգվածում նշվում էր. «Պետք է, որ «Ժիզելը» երկար տարիներ աքսորված լիներ Ռուսաստանի ճյուղերում, որպեսզի մենք նրա մեջ նոր հմայք գտնեինք»<sup>32</sup>: «Ժամանակին «Ժիզելը» Հայտնի Փրանսիական բալետ էր..., որն այժմ ուսները վերադարձնում են ամենամաքուր ավանդույթների պահպանմամբ, որին ուսակ են միայն նրանք»<sup>33</sup>: Ռուսները պահպանել էին բալետի լավագույն ավանդույթները, սրբազրել դրանք և ներկայացրել եվրոպային: Ռուսական «Ժիզելում», ինչպես նշում է ուսս անվանի բալետագետ, թատրոնի պատմաբան և քննադատ Յուրի Սլոնիմսկին,

<sup>29</sup> *St'ou Bousquet Y.* Opéra Giselle-Carzou // BMO. dossier d'artiste:

<sup>30</sup> *Hirsch G.* Une Grande-mère en jupe courte // Carrefour, 30.6.54 (ցուցանշական է նաև հոգվածի վերնագիրը՝ «Կարճ շրճագգեստով տատիկը»):

<sup>31</sup> *Boll A.* Querelle autour des décors de "Giselle" // Combat, Paris, Sans date // BMO, dossier d'œuvre.

<sup>32</sup> *Слонимский Ю.* Жизнь..., с. 119.

<sup>33</sup> *Նույն տեղում, էջ 116:*

«Հերոսների փորձության համար պահանջվել է ոչ թե մռայլ բնանկար, ինչպես ուզում էր Գոթյեն, այլ լիբիկական տեսարան, ինչը լավագույն կերպով է համապատասխանել երաժշտությանը»<sup>34</sup>։ Բալետի միասնական ոճն ամբողջացրել էր Ալեքսանդր Բենուլան, ով պահպանել էր բալետի ավանդական ռոմանտիզմը, դրան բնորոշ քնարականութունը, լոկալ կոլորիտը, ֆոլկլորային տարրերը։ «Ադանի երաժշտությունը սովորականից ավելի քնարական հնչողություն էր ստանում այս ռոմանտիկ, խաղաղ պոեզիայով լի բնանկարում», - նկատել է արվեստաբան Մարկ Էտկինդը<sup>35</sup>։ «Գոյություն ունեն ժառանգության բալետներ, որոնք չպետք է կտրել նրանց՝ ներկայացման «մարմնին» «սերտաճած» և պարագրության, երաժշտության դրամատուրգիային առավել համապատասխանող «հագուստներից»՝ բեմանկարներից ու բեմազգեստներից», - այսպես է Յու. Սլոնիմսկին բացատրում Գառզուի ձևավորման անհաջողության պատճառը<sup>36</sup>։

Նման պարագայում հասկանալի է, թե ինչու էր Պետական օպերային թատրոնի նոր տնօրինությունը որոշ «բաժանորդների ճնշման ներքո»<sup>37</sup> որոշել վերականգնել Բենուլայի ղեկորները և բեմազգեստները, որոնց մանրակերտներն ու էսքիզները մինչև օրս կիրառվում են Փարիզի Գրանդ Օպերայում՝ «Ժիզելի» ղեկորների և բեմազգեստների համար։

Հավանաբար, սխալ է վերաբեմադրել հարյուրամյա արմատներով ավանդական բալետները՝ նորոգելով միայն գեղարվեստական ձևավորումը։ Եվ պատահական չէ, իսկ գուցե օրինաչափ, որ Գառզուի այնքան փայփայած «զավակները»՝ «Ժիզելի» գեղարվեստական ղեկորները և բեմազգեստները, կրկին ներկայացան Փրանսիացի հանդիսատեսին 1960-ական և 1970-ականներին։

<sup>34</sup> Նույն տեղում, էջ 133:

<sup>35</sup> Эткинд М. Александр Николаевич Бенуа: 1870-1960, Ленинград-Москва, 1965, с. 91.

<sup>36</sup> Слонимский Ю. Жизель..., с. 154.

<sup>37</sup> Propos recueillis par **Jeanine Warnod**. De la peinture à la musique, par Carzou // BMO, dossier d'artiste.

## **“ЖИЗЕЛЬ” АДОЛЬФА АДАНА ГЛАЗАМИ ЖАНА ГАРЗУ**

Статья посвящена одной из театрально-декорационных работ выдающегося французского художника армянского происхождения Жана Гарзу. А именно – оформлению балета Адольфа Адана “Жизель” для Парижского оперного театра. Через некоторое время после премьеры работа художника-декоратора была заменена декорацией известного “мирискусника”, художника и критика Александра Бенуа, исполненной еще в 1910-ом году. Данный факт не умаляет значимости гарзуевской “Жизели”, которая имела высокий художественный уровень исполнения и предлагала более современную трактовку балета, подчеркивая его фантастический аспект, противопоставляя радость жизни в первом акте и триумф смерти во втором. Важное место уделялось лесу, его таинственной фантазмагории. Данное оформление носило отпечаток яркой индивидуальности художника: его особый “почерк”, а нововведения соответствовали гарзуевскому видению балета. В статье рассматриваются причины, по которым шестимесячный труд художника-декоратора был встречен неоднозначно, а затем и вовсе отвергнут новым руководителем Гранд-Опера. Французский зритель имел возможность увидеть “Жизель” глазами Гарзу вновь лишь в 1960-1970-ых годах.

## ԶՐԱԴԱՇՏԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԱԶԳԵՑՈՒԹՅՈՒՆՆ ԱՔԵՄԵՆՅԱՆ ՃԱՐՏԱՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ ԵՎ ԶՐԱԴԱՔԱՆԳԱԿԻ ՎՐԱ

Աքեմենյան ճարտարապետության վրա զրադաշտականության ազդեցությունը քննարկելուց առաջ պետք է նախ ցույց տալ, թե արդյոք Աքեմենյան արքայատոհմը հավակնե՞լ է զրադաշտականությանը, արդյոք այն ժամանակների ազդեցիկ հավատքը Աքեմենյան կառույցների, դամբարանների և նրանց արձանագրությունների հետնո՞րդ է և կա՞պ է ունեցել զրադաշտականության հավատալիքների հետ: Արդյոք կարելի՞ է որևէ կապ գտնել Աքեմենյան կրոնական հավատալիքների և այսօրվա զրադաշտների, ինչպես նաև նրանց Սուրբ գրքի՝ Ավեստայի միջև:

1. Իրենց քարե արձանագրություններում աքեմենյանները մշտապես հիշել են զրադաշտականության մեծ աստծուն և օգտագործել Ահուրամազդա բառը: Ներկայիս Քերմանշահ քաղաքի մոտ գտնվող Բիսոթուն կամ Բեհսոթուն լեռան արձանագրություններում այլ բառերի հետ միասին 50 անգամ գործածվել է Ահուրամազդայի անունը: Իրենց հաղթանակներն աքեմենյանները Ահուրամազդայի օգնության արդյունքն են համարել<sup>1</sup>:

Պրոֆեսոր Ֆարհանգ Մեհրն իր «Նոր տեսություն հին կրոնից» աշխատության մեջ գրում է. «Աքեմենյան ժամանակաշրջանում Իրանի բնակչության մեծ մասը և աքեմենյան թագավորները զրադաշտականություն են դավանել անկախ այն բանից՝ զրադաշտականությունը պաշտոնական կրո՞ն էր, թե՞ ոչ: Այն ժամանակ գոյություն չունեին այսպես կոչված պետական-պաշտոնական կրոն, սակայն հիմնվելով զրադաշտականության վրա՝ աքեմենյան թագավորները հարգանք էին տածում նաև այլ կրոնների նկատմամբ: Ուստի Աքեմենյան Իրանը դարձավ մարդու իրավունքների ստեղծարարն աշխարհում»<sup>2</sup>:

«Աքեմենյան Դարեհի քարե արձանագրություններում Զրադաշտի պատգամի ազդեցությունը հին իրանցիների մնացորդներից

<sup>1</sup> Խորշիդյան Արդեշիր, Նոր հայացք Թախթե Զամշիդին (Պերսեպոլիսին):

<sup>2</sup> Մեհր Ֆարհանգ, Նոր տեսություն հին կրոնից (Զրադաշտականության փոխադասություն), «Դիբա» հրատարակչություն, 2005, էջ 154:



առավել մնայուն է, և մենք ընդունում ենք դրանք՝ որպես փաստացի վկաների: Դա խոսում է այն մասին, որ այս հզոր թագավորը կապ է ունեցել գրադաշտականության պատգամի հետ»<sup>3</sup>:

Զրադաշտի կողմից Ահուրամագդայի կամ Մագդա Ահուրայի անունն առաջին անգամ հիշատակվել է իր տեր աստծուն ուղղված երգերում: Մինչ այդ նրա անունը ոչ ոքի կողմից չի օգտագործվել: Այն ստեղծվել է Զրադաշտի կողմից, պատկանում է այդ կրոնին և այդ կրոնի մեծ ու միայնակ աստծու անունն է:

Ֆրանսիայի հնէաբանական կենտրոնի ղեկավար Կիրեշմանն իր «Արվեստը մարերի և աքեմենյանների ժամանակ» գրքում նշում է. «Պերսեպոլիսում առկա ցուցադրված բոլոր հանդեսներում արյունահեղության, կռվի կամ ուժի գործադրման որևէ տեսարան չկա, այնինչ մյուս ազգերը հպարտանում էին նմանատիպ պատկերներով: Հենց այդ առումով էլ Պերսեպոլիսում արվեստի իմաստավորումն ու նորամտծությունները դարձան այդ կառույցի ամենանշանակալից ցուցանիշներից մեկը՝ միաձուլված իրանական ու աքեմենյան հավատալիքների հետ: Ցանկացած հնէաբան աննշան ուշադրության դեպքում անգամ կարող է տարբերակել նրանց արվեստը այդ ժամանակների մյուս արվեստներից»<sup>4</sup>:

Հին իրանական լեզուների մասնագետ դոկտոր Բադր-օլ-գամանը, ով ուսումնասիրել է սողդիական և հին պարսկական գրությունները, այս երկու ճյուղերի հոչակավոր ուսումնասիրողներից մեկն էր: Ուսումնասիրելով գրադաշտական «Աշեմ Վոհու» աղոթքը սողդիական գրություններում՝ կարելի է ապացուցել աքեմենյանների գրադաշտական լինելը: Նա նշում էր, որ այս աղոթքը գրադաշտականության կարևորագույն աղոթքներից է, և փաստորեն սողդիական գրություններում այդ աղոթքի հայտնագործությունը և նրա պատկանելությունը աքեմենյան շրջանին կարելի է ապացուցել «Թանասարի» գրությունում, որը եղել է Սասանյան շրջանի խոշոր մոզպեաններից մեկը: Նա հաստատում է, որ գրադաշտականության Սուրբ գիրք Ավեստան գրվել է 10 հազար կովի կաշվի վրա, սակայն Ալեքսանդր Մակեդոնա-

<sup>3</sup> Աշտիանի Զալալեդին, Զրադաշտ Մագդյանան և պետություն, 2002, էջ 115:

<sup>4</sup> Խորշոյան Արդեշիր, Նոր հայացք Թախթե Զամշոյին (Պերսեպոլիսին), 2004, էջ 130:

ցին իր արշավանքի ժամանակ այրել է այն: Հնարավոր է, որ աքեմենյան շրջանում գոյություն է ունեցել ևս մի Ավեստա: Մի խումբ գիտնականներ, այդ թվում՝ դոկտոր Բադր-օլ-զաման Ղարիբը, կարծում են, թե աքեմենյանները եղել են զրադաշտականներ: Նրանք մշտապես հիշել են Ահուրամազդային: Իր արձանագրություններում մեծն Դարեհ շարքան հստակորեն նշում է, որ ինքը թագավոր է դարձել Ահուրամազդայի օգնությամբ, իսկ սաքերի հետ ունեցած իր պատերազմի մասին բացատրություն տալիս նշել է, թե սաքերը չեն ընդունել Ահուրամազդային: Ուստի որոշ գիտնականներ կարծում են, թե գրություններում առկա զրադաշտի անունը դեռևս չի կարող հերքել, որ աքեմենյանները զրադաշտական են եղել<sup>5</sup>:

Այս դեպքի ակնատեսը կարող ենք լինել նաև իրանամետ Քուշանյան դինաստիայի մոտ, որի մեծ թագավոր Քաթիշան, հետևելով Բուդդայի օրենքին, Բուդդայի կրոնը ճանաչեց իր երկրի պաշտոնական կրոն:

Իր քարե արձանագրություններում նա մշտապես խոսում է Բուդդայի օրենքից, սակայն ոչ մի անգամ չի հիշատակում Բուդդայի անունը: Նրա սողգիական զրադաշտական գրություններում՝ «Աչեմ Վոհու» աղոթքի մեջ, պարզ երևում է, որ նրա լեզուն նման է հին պարսկական լեզվին, ինչն էլ վկայում է, որ եղել են գրություններ հին պարսկերենով:

Սողգիերենի ուսումնասիրություններից պարզ է դարձել, որ Զրադաշտը գնացել է Ահուրամազդայի մոտ, ծնկի է եկել նրա առաջ և մոտ է եղել նրան:

2. Զրադաշտի կրոնի ամենաազդեցիկ կողմը Աքեմենյան ճարտարապետության համար Պերսեպոլիսի կառուցման ձևն է, Աքեմենյան թագավորների դամբարանները, Շուշի պալատներն ու այլ կառույցներ: Բավական է ասել, որ 1933 թվականի գարնանը Պերսեպոլիսում հայտնագործվեց ավելի քան 30 հազար կավե գրություն, որով նոր շրջան բացվեց աքեմենագիտության և մարդու իրավունքի պատմության մասին: Այդ կավե արձանագրությունների մասին խոսելիս Մոհամադ Թադի Մոստոֆին հավաստիացնում է, որ նրանց քանակը՝ 30 հազարը, ճիշտ է. ինքն անձամբ դասակարգել և համա-

<sup>5</sup> Ռասուլի Արեզու, «Ամարդատ» շաբաթաթերթ, հ. 101, 2004, էջ 1:

րակալել է այդ գրությունները: Հաշվի առնելով նրանց թարգմանությունները՝ տեսնում ենք, որ դրանք վերաբերում են Պերսեպոլիսի կառուցման ծախսերին, ինչպես նաև նրա շինարարության ժամանակ աշխատած հանճարեղ վարպետներին, արվեստագետներին, քարտաշներին, բանվորներին, արհեստավորներին, հովիվներին և Պերսեպոլիսի կառուցմանը մասնակցած բոլոր մարդկանց: Հետևաբար շատերի այն կարծիքը, թե Պերսեպոլիսը կառուցվել է ստրուկների բռնի աշխատանքով, չի համապատասխանում իրականությունը<sup>6</sup>:

Պերսեպոլիսից ստացված գրությունների թարգմանություններից պարզ է դառնում, որ այնտեղ բոլոր մարդիկ իրավահավասար են եղել, և աշխատողները վարձատրվել են իրենց կատարած աշխատանքին համապատասխան: Չի եղել տարբերություն կանանց և տղամարդկանց միջև: Այս ամենը լիովին համընկնում է գրադաշտականության օրենքներին, որոնք դեմ են եղել ստրկությունն ու բռնի աշխատանքին<sup>7</sup>:

Իրանցի խոշոր արվեստագետ և գրադաշտագետ դոկտոր Հոսեյն Վահիդին իր «Զրադաշտականության հիմքը կրոնն է» գրքում գրում է. «Զրադաշտականության ուսուցման հիման վրա շինություն անելը գովասանքի է արժանանում, իսկ անգործությունն ու ծուլությունը շատ վատ արարքներ են: Ոչ մի գրադաշտական իրավունք չունի պարապ մնալու և ուրիշի աշխատանքից օգտվելու, ստրկության ձգտելու, քանի որ դա մեծ մեղք է համարվում»<sup>8</sup>:

Զրադաշտական հավատալիքների ամենաառաջին ազդեցությունն աքեմենյանների վրա առաջին անգամ նկատվում է աքեմենյան Կյուրոսի հռչակագրում, որը համարվում է Աքեմենյան դինաստիայի հիմնադիրը: Այդ հռչակագիրը գլանաձև տեսք ունի և այսօր գտնվում է Լոնդոնի թանգարանում: Նրանում մեծն Կյուրոսն ասում է. «Իմ մեծ բանակը խաղաղություն է հանգիստ մտավ Բաբելոն: Ես թույլ չտվեցի, որ այս քաղաքի մարդկանց նեղությունն ու տանջանք հասնի, կամ երկիրը վնասվի: Բաբելոնի ներքին իրավիճակն ու նրա

<sup>6</sup> Բոխթուր Թաշ, Մահնամե Փարուհար: Ոչ ստրկություն և ոչ է անգործություն, աշխատավարձ գործի դիմաց, էջ 3:

<sup>7</sup> Նույն տեղում, էջ 4:

<sup>8</sup> Հոսեյն Վահիդին, Զրադաշտականության հիմքը կրոնն է: «Խաջե կազմակերպություն» հրատարակչություն, 1980, էջ 67:

սրբազան տեղավայրերն իմ սիրտը ճմլեցին: Ես հրամայեցի, որ բոլոր ժողովուրդներն ազատ լինեն իրենց աստծո պաշտամունքի հարցում և դրա պատճառով ճնշումների չենթարկվեն»<sup>9</sup>:

Իրենց գրադաշտական հավատալիքների պատճառով աքեմենյան թագավորները նույնպես իրենց հետնորդների նկատմամբ որևէ բռնություն կամ պարտադրանք չէին կիրառում, քանի որ գրադաշտականությունը նշում էր հոգու մնայունություն և մարմնի անցողիկություն մասին, և մարմնի ոչնչացումը պետք է չաղարտեր չորս սրբազան տարրերը՝ կրակը, ջուրը, հողը և օդը:

Այդ պատճառով աքեմենյան ժամանակաշրջանում կալից կամ քարից պատրաստում էին դագաղներ կամ էլ օգտվում էին լեռներում գտնվող քանդած քարե դամբարաններից, ինչպես նաև դագաղի փոխարեն օգտագործում էին կավե մեծ կարասներ: Հետևելով գրադաշտական հավատքին՝ աքեմենյան թագավորները նույնպես ստեղծել են քարե դամբարաններ Պերսեպոլիսի մոտ՝ Նախշե Ռուստամ կամ Միհր լեռների մեջ, որտեղ մահանալուց հետո դագաղով տեղադրվել են նրանց մարմինները: Իրենց տեսքով այս դամբարանները հավասարը չունեն, նրանցում կան շատ արժեքավոր խորհուրդներ և իմաստներ, որոնք ապացուցում են, որ աքեմենյանները գրադաշտական են կամ գտնվում են գրադաշտականություն ուղղակի ազդեցություններից: Այս դամբարաններն ապացուցում են գրադաշտականության ազդեցությունն աքեմենյանների խորհրդագրիտություն վրա:

Արտաքինից դամբարանները խաչաձև են և ունեն հավասար կողմեր: Սա պայմանավորված է չորս տարրերով՝ սրբազան համարվող կրակով, հողով, ջրով և օդով: Զրադաշտականության համաձայն՝ դրանք աղտոտելը մեծ մեղք է համարվել: Հենց այդ է պատճառը, որ աքեմենյանները թագավորի կամ հասարակ մարդկանց դին ո՛չ զմուսում էին, ո՛չ էլ հողին էին հանձնում: Այդ օրենքը գործում է մինչև այսօր, այդ պատճառով այսօր էլ մահացած մարդու մարմինն այնպես են թաղում, որ որևէ կերպ հողի հետ առնչություն չունենա: Զրադաշտականության մեջ այդ չորս տարրերը համարվում են ամբողջ կյանքի գոյապատճառներն ու շրջակայողները: Ամբողջ տիե-

---

<sup>9</sup> Մորադի, Ղիասէ Աբադի, Ռեզա, Աքեմենյան Կյուրոսի հուշակազմերը, որպես մարդու իրավունքի հայտարարագիր, 2005, էջ 13:

գերքը ձևավորվում է այս չորս տարրերի միացումներից ու տարբեր հարաբերակցություներից»<sup>10</sup> :

Այս նախն այնքան մեծ ազդեցություն է ունեցել իրանական ճարտարապետության վրա, որ բազմաթիվ անգամներ կրկնվել է Սասանյան և իսլամական ճարտարապետության, ինչպես նաև իրանական մզկիթների ու իսլամական կերամիկավորման մեջ, ինչպես հավասար կողմերի, այնպես էլ կոտրած տեսքով:

Հողը մաքուր պահելու հարցում գրադաշտական իրանցիների բժախնդրությունն այն աստիճանի է հասել, որ Աքեմենյանների շրջանում քարե դամբարանների ստեղծման պատճառ է դարձել, որոնք Սասանյանների շրջանում վերափոխվել են քարե գետնափոր գերեզմանների»<sup>11</sup> :

Հողի, ջրի, կրակի ու օդի պահպանման հարցում գրադաշտականների կասկածամտությունը հայտնի էր նաև հույներին: Ինչպես վկայում է Բոխթուր Թաշը, Հերոդոտոսն ու Քսենոֆոնն այս մասին գրել են. «Իրանցիները ոչ մի կեղտոտ կամ ապականված բան ջուրը չեն լցնում և շատ նախանձախնդիր են հողը մաքուր պահելու հարցում»<sup>12</sup> :

Աքեմենյան դամբարանների արտաքին տեսքում, ինչպես նաև որոշ քարե պատկերներում թագավորը՝ արքայից արքան, կանգնած է մի եռաստիճան պատվանդանի վրա, և նրա աջ ձեռքը, ինչպես ադոթելիս, ուղղված է դեպի լույսը կամ արևը: Եռաստիճան պատվանդանը, որի վրա կանգնած է արքան, խորհրդանշում է բարի գործ, բարի միտք և բարի խոսք, որոնք գրադաշտականության օրենքի հիմքն են կազմում: Իսկ գրադաշտական հավատալիքները հիմնված են այս երեք հավատալիքների վրա: Զրադաշտական Սուրբ գրքում՝ Ավեստայում, այս մասին բազմաթիվ անգամներ է խոսվել:

---

<sup>10</sup> Բոխթուր Թաշ, Գաղտնաբառ նշան (Լուսնի և արևի պոստորը), «Փարուհար» հրատարակչություն, 2001, էջ 57:

<sup>11</sup> Մեհր Ծարհանգ, Նոր տեսություն հին կրոնից (Զրադաշտականության փիլիսոփայություն), էջ 154:

<sup>12</sup> Բոխթուր Թաշ, Գաղտնաբառ նշան, էջ 187:



Նկար 1.

*Թագավորի դիմաց այրվող պատվանդանը նույնպես եռատիճան է, երկար հիմքերով, իսկ երկու ոտքերից մեծ կրակարանի կենտրոնում կա պատուհանաձև երկու փոս: Սրա շնորհիվ գոյանում է երեք մակերես, ինչը նույնպես արտահայտում է բարի մտքի, բարի խոսքի ու բարի գործի գաղափարը:*



Նկար 2.

*Աղոթքի ժամանակ արեմենյան Թագավորների ձեռքը գտնվում է այն նույն դիրքում, որում գտնվում էր զրադաշտականների ձեռքը:*

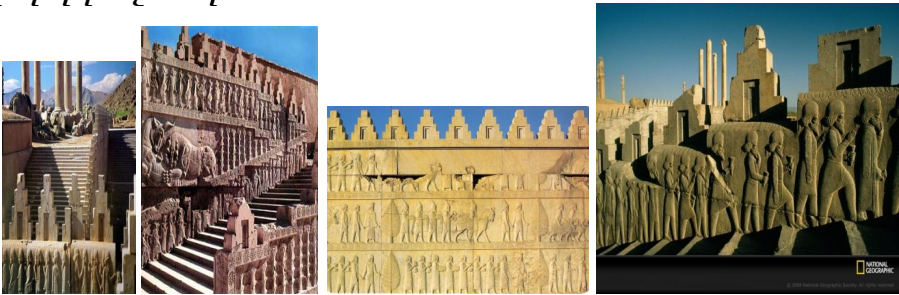
Այրվող կրակարանի նախագիծը նույնպես կրկնվում է սասանյան նախագծերում՝ ինչպես ճարտարապետության մեջ, այնպես էլ դրամների վրա:

Պերսեպոլիսի և այլ քանդակներում, այդ թվում՝ Միհրի լեռան վրա (Ռահմաթ - Ողորմության լեռ), ինչպես նաև Նախշե Ռուստամի կամ Բեհսոթունի քանդակներում տեսանելի է, որ այնտեղ, որտեղ աղոթում են թագավորները, տեղադրված են կա՛մ արևի, կա՛մ կրակի երկու նախշեր, ինչը նույնպես նրանց զրադաշտ լինելն է ապացուցում<sup>13</sup>:

Կրոնական այս ծիսակատարությունն աշխարհի բոլոր զրադաշտականների կողմից կատարվում է առ այսօր: Իրենց անհատական կամ խմբակային աղոթքներում զրադաշտականները հայացքն ուղղում են դեպի արեգակը, կրակը կամ մոմի լույսը՝ փառաբանելով աստծուն. զրադաշտների խորանը լույսն է, ոչ թե կրակը:

Համաձայն զրադաշտականության օրենքի՝ յուրաքանչյուր ոք կարող է բարձրանալ բարի մտքի, բարի խոսքի և բարի գործի եռաստիճան համակարգով, մաքրել իր հոգու և մարմնի հիմքերը և հասնել յոթնաստիճան կամ յոթփուլանի համակարգին, որը կոչվում է Ամր:

Պերսեպոլիսի աստիճանների եզրերին գոյություն ունեն զրադաշտականության օրենքի կարևոր հիմունքը հաստատող և հուշող խորհրդանշաններ:



Նկար 3.

Աքեմենյան ճարտարապետության վրա զրադաշտական ճարտարապետության ազդեցությունը երևում է սյուների վերին հատ-

<sup>13</sup> Խորշիդյան Արդեշիր, Նոր Հայացք Թախթե Զամշիդին (Պերսեպոլիսին), էջ 34:

վածներում կովի ձև ունեցող կամ կովի մարմնով, մարդու գլխով քանդակներից Պերսեպոլիսում կամ աքեմենյան կառույցներում:

Իրանական առասպելներում և այն հավատալիքներում, որ օրենք են մտնում Զրադաշտից հետո, կովը համարվում է այն կենդանին, որին արարել է Ահուրամազդան: Իր «Գաթհա» գրքում Զրադաշտը կենդանիներին մատաղ անելը կամ սպանելը աստծու համար ոչ սուրբ կամ անտեղի արարք է համարում:

Զրադաշտը կոչ է արել հարգել բնությունն ու կենդանիներին, սակայն իր գրություններում ոչինչ չի ասել այն մասին, որ կովն Ահուրամազդայի առաջին արարածն է: Աքեմենյան ժամանակաշրջանում կովը համարվել է Ահուրամազդայի ստեղծած առաջին կենդանին: Նա մարդու ընկերն էր զրադաշտականության մեջ սուրբ համարվող գործի՝ հողը վարելու աշխատանքներում, այդ պատճառով էլ սկսել է օգտագործվել Պերսեպոլիսի ճարտարապետության մեջ: Բահրամ Յաշտը, որը Զրադաշտից հետո գրված Յաշտերից է, գրում է, որ իր երկրորդ նյութական պատկերման մեջ հրեշտակը հզոր ու կարող կովի տեսքով է երևացել Զրադաշտին:

Բահրամ Յաշտի երկրորդ մասում Բահրամ Յաշտի մասին այսպես է գրված. «Երկրորդ անգամ նա թռչելով եկավ Զրադաշտի մոտ՝ որպես ոսկեականջ ու ոսկեկտտոշ շատ գեղեցիկ կով, որի կոտոշների վրա նստած էր Աման՝ Աստվածատուր ուժը (Բահրամ նշանակում է Ահուրայի տված, Ահուրամազդայի ձեռքով արարված): Այսպես Վրահրամ Ահուրա տվածը եկավ»<sup>14</sup>:

Ժողովուրդների դարպասի դռան մասում՝ Պերսեպոլիսում, գոյություն ունեն կովի մարմնով, արծվի թևերով ու մարդու գլխով արձաններ: Ժողովուրդների մուտքի դարպասների մոտ տեղադրված արձաններն իրենց տեսքով տարբերվում են ելքի դարպասների մոտ տեղակայված արձաններից, ինչը պայմանավորված է նրանց արտահայտած իմաստների տարբերություններով: Այդ արձանների տեղադրման նպատակը միայն արտաքին գեղեցիկ տեսքն ապահովելը չի եղել. նրանք ցանկացել են ցույց տալ և հաջորդ սերունդներին փոխանցել իրենց հավատալիքները:

<sup>14</sup> Մորարաքե Բեհնամ, Բահրամ Յաշտ, 2006, էջ 139:



Ըստ հին իրանցիների՝ կովը եղել է Ահուրամազդայի արարած առաջին կենդանին, որը մյուս կենդանիների սկիզբն է դրել, իսկ Պերսեպոլիսում կիրառվել է որպես առատության և ուժի խորհրդանիշ<sup>15</sup> :

Մարդու գլխով ու արծվի թևերով կովի արձանի մեջ շատ խոր իմաստ կա: Ըստ Ավեստայի՝ մարդը համարվում է ամենաիմաստուն ու խելացի արարածը բոլոր կենդանիների մեջ, կովը փառաբանվել է որպես ամենաօգտակար ընտանի կենդանի (որձ կովը, որին կոչել են Վարզա). նա օգտագործվել է գյուղատնտեսության մեջ՝ հողը պտղաբեր դարձնելու համար, եղել է մարդու ընկերը և նրա ամենից սիրելի կենդանին: Հաճախ նա օգտագործվել է որպես բարի արարող ուժի խորհրդանիշ:

Այս արձանի վրա տեղադրված թևերը հետազոտողների մի մասը համարում է արծվի, մյուս մասը՝ բազեի թևեր: Սակայն հաշվի առնելով այն հանգամանքը, որ շահենը կամ մեծ բազեն մյուս որսորդ թռչուններից առավել ուսանելի է, որսի ժամանակ մեծ արագություն է զարգացնում, ունի սուր տեսողություն, ապա նա ավելի խոր հարգանքի է արժանանում, այդ պատճառով Ավեստայի Ահուրամազդա Յաշտ և Բահրամ Յաշտ բաժիններում փառաբանվել է այս թռչունը: Շահենը կամ բազեի մեծ տեսակը աստծո յոթերորդ նյութական պատկերն է՝ Վարահարամը (Բահրամ), Զրադաշտի դիմաց և սրատեսության, բարձր թռիչքի, արագություն ու ճարպկություն խորհրդանիշը, պայքարում է չարի դեմ ու համարվում է կատարյալ մարդու խորհրդանիշ:

Բահրամ Յաշտի յոթերորդ մասում շահենի մասին այսպես է գրված. «Նա եկավ թռչելով դեպի Զրադաշտ Վարըհարամը (Բահրամ) Ահուրայի արարածը և յոթերորդ անգամ Շահեն, Վարեղան կամ Վարեղնան թռչունն իր բացած թևերով նետվում է դեպի ներքև ու բռնում որսին ու հենց օդում պատառոտում նրան: Նա ամենաարագընթացն ու ամենաթեթևասահն է թռչունների մեջ, նա նետից էլ արագ է թռչում»<sup>16</sup> :

<sup>15</sup> Խաջե Աբդուլլահի, Մոհամմադ Հասան, Թախթե Զամչիդ (Պերսեպոլիս), քարե Սադաֆ, 2002, էջ 1:

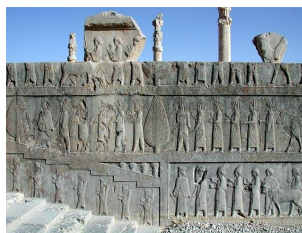
<sup>16</sup> Մորարաքե Բեհնամ, Բահրամ Յաշտ, էջ 150:

Պերսեպոլիսի քարե քանդակներից մեկի վրա պատկերված է կովին խժուող մի առյուծ: Հարվարդի Համալսարանի խոշոր իրանագետ պրոֆեսոր Ֆարայի կարծիքով այս քանդակը խորհրդանշում է հին տարին նորով փոխարինելը<sup>17</sup>:



Նկար 4.

Պերսեպոլիսի ճարտարապետության մեջ Հաճախ օգտագործվել են նոճու՝ կիպարիսի նախշերը, ուստի Հատակ կարելի է ասել, որ այն Համարվում է զրադաշտական ամենակարևոր խորհրդանիշերից մեկն աքեմենյան ճարտարապետության մեջ: Մշտադալար նոճին կարծես անմահ է. նա ավելի դիմացկուն է ցրտի, մթնոլթյան, երաշտի և փոթորկի դեմ, քան մյուս ծառերը, որոնց փոթորիկը կոտորում կամ արմատախիլ է անում: Նոճին ունի բուժիչ Հատկություններ, օգտագործվում է կապույտ հազի կամ շաքարախտի բուժման համար:



Նկար 5.

Զրադաշտական կրոնական գրություններում ասվում է, որ Զրադաշտն իր ձեռքով երկու նոճի տնկեց, մեկը՝ Քաշմիրում, մյուսը՝

<sup>17</sup> Ֆարգին Ռեզայան, Թախթե Զամշիդի (Պերսեպոլիսի) փառքը, 2004, էջ 38:

Ֆրիյունմարում: Մինչև արաբների ներխուժումը այս երկու ծառերը խորհրդանշել են երջանկության, դիմացկունության, գվարթուլության և հավերժության նշանը գրադաշտական մշակույթում: Սակայն արաբների ներխուժումից հետո նրանք վերածվեցին դիմադրողականության, պայքարի և կայունության խորհրդանշի:

Սակայն արաբական խալիֆաթ Աբբասյան Մուլթավաքելն ու նրա համախոհները շուտով նկատեցին դա և հասկացան, որ իրանցիների դիմադրությունը թուլացնելու ամենակարևոր միջոցներից ու հնարներից մեկը Ջրադաշտից մնացած և գրադաշտականությունը խորհրդանշող այս ծառերի հատումն է:

Խաջե Աբու Սալեբին իր «Սոմար-ալ-Ղոլուբ» գրքում մանրամասն նկարագրում է արաբ Մուլթավաքել խալիֆայի հրամանով Քաշմիրի նոճու հատման արարողությունը 8-րդ դարում: Իսկ մի քանի տարի անց ազգությունը թուրք խորեզմշահի Յանալթաքինի հրամանով Քաշմիրի ծառն այրում են:

Սակայն նրանք շատ միամիտ էին, քանի որ չգիտեին, որ Ջրադաշտի հիշատակին իրանցիներն Իրանի բազմաթիվ տեղերում ցանել էին այս ծառերի սերմերից: Այսօր Իրանում կան 3000-4000 տարեկան ծառեր, որոնք բուսաբանների կարծիքով գենետիկական ընդհանրություններ ունեն և սկիզբ են առել մի ընդհանուր մայր ծառից»<sup>18</sup>:

Իրանի պատմության ընթացքում ոչ միայն Պերսեպոլիսում, այլև հին ու նոր բազմաթիվ աշխատանքներում, սկսած գորգից մինչև կտորեղենը, մետաղյա նախշերը կամ ճարտարապետական խճանկարները, երևում է Ջրադաշտի կենդանի հիշատակը նոճու նախշերի միջոցով:

Բոլոր գրադաշտականներն իրենց երեխայի ծննդյան ժամանակ նոճի էին տնկում: Որոշ գրադաշտականների մոտ այս ավանդույթը շարունակվում է մինչև այսօր. իր սրբազան դերը նոճին առ այսօր չի կորցրել: Այսօր էլ ուրախության պահերին, հարսանիքի և նշանադրության արարողությունների ժամանակ գրադաշտականներն օգտագործում են նոճու տերևներն ու ճյուղերը: Հարսանիքների և

---

<sup>18</sup> Խոսրով Շահմարզան, Նոճին, որ Ադրու Ջրադաշտը մեջքը չի ծալի, «Ամարդատ» շաբաթաթերթ, 2010:

*նշանադրութեան արարողութիւնների ժամանակ նրանք նոճու թարմ տերեւներ են նվիրում, ինչը խորհրդանշում է միշտ երիտասարդ, թարմ ու կանաչ լինելը, զրադաշտականութեան օրենքի հարատւութիւնն ու հավերժութիւնը: Մարդկային այս վեհ ու բարձր արժեքները փոխանցվում են նոճու ճյուղերի միջոցով, որը Զրադաշտի պատգամն է»<sup>19</sup>:*



*Նկար 6.*

Hussein KAFASHIAN

## **THE IMPACT OF ZOROASTRIAN BELIEFS ON THE ARCHITECTURE OF ACHAEMENID**

The study is devoted to the relationship between the architecture of Achaemenid and the Zarathustra beliefs.

According to Professor Farhang Mehrmiri “The Achaemenid Iran (c. 550–330 BCE) has been the creator of human rights in the world.” And according to Mr. Kiresman, the chair of French paleontological center “As one of the remarkable achievements in Persepolis, one can mention the art merged in the form of innovations, which embodies beliefs of Iranian and Achaemenid together.”

One of the glorious emblems of Zoroastrian beliefs is the Cypress tree, which is often noticed in Persepolis denoting the relationship between Zoroastrian beliefs and Achaemenid architecture. This ever green tree shows the firmness and resistance against the disaster of nature. It also denotes to the lasting Zoroastrian beliefs and all its follower planted a tree each time a baby was born in the family. The tree has not lost its holly position even today and it just a sign standing for everlasting Zoroastrian beliefs.

<sup>19</sup> *Կյուրոս Նիքնամ, Նոդրուից Նորուզ, 2006, «Փարվահար» հրատարակչութիւն, էջ 64:*

## DESIGN EXAMPLES OF LAKE SHORE TOURISM AND THEIR PRINCIPLES

Water is an attractive element and plays an important role in recreation and holidays. During the last two decades the environmental awareness of both, tourists as well as tourism entrepreneurs, has improved and due to that, concepts of sustainable ecotourism and other forms of “new tourism” have emerged. But even though the concept of sustainable tourism or ecotourism is not new nowadays, only few clear definitions exist.

Purpose of the Article is a Demonstration projects concerning the sustainable development of lake and wetland areas, considering the important role tourism plays in many of them, are key activities based on urban design facts.

### Examples of Sustainable Lake Tourism in the World:

1) The situation of *Antalya -Belek Tourism Center*, where is visited mostly by tourists in Turkey, where becomes a mark in world tourism marked and where reaches the targets like bed capacity, economical benefits, and the situation of Belek and Kadriye settlements which are patching to the tourism center but could not be the part of tourism development, is a clear picture of the implementation problem caused by the attractiveness of land allocation system.

The purpose is to put forward the situation that small settlements are affected both positively and negatively from tourism development and also investigate the reasons of the situation and search the opportunities to overcome the problem of tourism complexes’ being together with local settlements in economical, social and cultural and spatial senses.

The studies on 1/25000 scale Southwest Antalya Environmental Master Plan was started in 1974 and came into force on 07.07.1977. The aims of environmental plan were:

- Supplement region’s economical and social development with tourism and increase the development,

- realize balanced regional development; handle the tourism integrated with various sectors of the region,
- provide the protection of natural environment in addition to meet the needs of recreation,
- meet the needs of users of differentiated income level, create variety of touristic supply,
- provide a legal tool for multidimensional controlling of environment,
- Increase the dependence of tourism complexes to the region. Develop dependent complexes to the close environs from commodity and service sides instead of self sufficient tourism complexes and equip the settlements to provide these inputs,
- encourage also small capacity tourism complexes to create variety and competition and to restrict closeness to the outside,
- Plan the tourism complexes as providing social integration.

When we look at the position of Antalya from a historical perspective, we see that, Antalya has been always one of the most important tourism destinations in Turkey. Because of this, the planning story of the region dates back so earlier. Belek has also had an important role in tourism scenario of the city of Antalya and was planned as a tourism destination in regional plans of Antalya which were made decades ago.

In the first declaration of Antalya - Belek Tourism Center, the boundary did not include Kadriye and Belek settlements (see figure 1, 2).

When first allocation was started in Belek Tourism Centre, there was no infrastructure. Since most part of the area was covered with forests, there were no transportation connections. It was published in the anecdotes of the site manager of the construction that the path necessary for the establishment of the construction site was missing during the construction of the Belpark company tourism facility, which was one of the first tourism investments of the Belek Tourism Development Region (Alten, 2004).

2) Lake Tyers Beach is located in East Gippsland Shire, approximately 320 km from Melbourne and approximately 10 km to the east of Lakes Entrance.

**Objectives:** The objective is: To provide a sustainable vision for the future form, image and function of the settlements and give greater

certainty to the local communities and investors about what is possible and appropriate in terms of future development.

**Infrastructure Problems:** Lake Tyers Beach has reticulated water and sewerage, provided by East Gippsland Water. The reticulated sewerage is pumped to Lakes Entrance for treatment. Storm water drainage is not managed effectively with a major outfall located adjacent to the main car park on the Lake foreshore. There is no treatment of storm water flows into Lake Tyers **Principles:** 1. Provide for the protection of environmental features, 2. Ensure the sustainable use of natural coastal resources, 3. Undertake integrated planning and provides direction for the future, 4. With the satisfaction of these principles, facilitate suitable development.

**Development Summary** is concluded the terms below; **1. Building Approvals:** Between the 1991 and 2001 Census, Lake Tyers Beach averaged 9 new dwellings per annum. There were 46 building permits issued for new dwellings in Lake Tyers Beach between 2000 and 2004. This rate of development is significant for a town of this size and reflects its popularity for holiday and retirement purposes, **2. Land Supply:** this area is slightly removed from the rest of the town and more intense development in this area would be contrary to policies of containment and consolidation. The rural use land located immediately to the northwest of the town presents an opportunity for further residential development, in both the near future and its longer term. All development would need to be carefully sited so as to protect views from Lake Tyers Beach, **3. Infrastructure:** Lake Tyers Beach has reticulated water and sewerage, provided by East Gippsland Water. The reticulated sewerage is pumped to Lakes Entrance for treatment. Storm water drainage is not managed effectively with a major outfall located adjacent to the main carpark on the Lake foreshore. There is no treatment of stormwater flows into Lake Tyers.

**Urban Design Frameworks** provide a strategic planning tool to guide the development of urban places, ranging from metropolitan suburbs to small townships. An Urban Design Framework establishes an integrated design vision for a place in consultation with the community and assists the realization of the vision through planning scheme changes; capital works projects and guidelines for private development.

3) **Boeng Kak Lake** was a lake in the northern part of Phnom Penh, Cambodia. The lake was filled in for construction at some time between 2009 and 2011. **Principles:** 1) to preserve Boeng Kak as a lung of the city and link to other natural landscapes; 2) to open it up as the city domain to promote tourism development and 3) to revitalize and enhance the socio-economic development in the area and the city as a whole. **Development Objectives:** 1. to give an individual identity to the site, so that Phnom Penh may regain its position as Pearl of South-East Asia. This guideline is intended to establish what could serve as support for the definition of a Phnom Penh urban center identity that would be different from that of other large cities in the regions; 2. To recover the landscape quality and the recreational character that was maintained until the beginning of the 1990s. **Urban Project** and the role of recreation are asserted as important components in the planning;

- to develop the location by taking into account local residents, leading as far as possible to an on-site rehabilitation. The choice has therefore been made to integrate the poor population into the urban center;
- To open up the site by improving the networks, especially green links, the road system and water supply, as well as the urban services. The major cities in the region have provided different solutions to these same questions by means of more extensive policies (Metropolitan Master Plan, National Housing Policy and Anti-poverty Policy) and through local community projects that have been presented as catalysts for the economic, social, and environmental challenges facing the urban center.

Two main lines below were set for the planning project of the Boeng Kak area:

- The urban project as catalyst for the challenges of social, economic, and environmental development in the centers of South-East Asian cities; and
- The integration of the poor populations in town centers as means of accelerating urban development; Figure 3 shows the development plan process. Figure 4 shows the Conceptual development framework diagram.



4) **The Case study of Noosa**, The paper introduces a multi-method research strategy for interpreting cultural landscapes of tourism. a well-known resort area on the east coast of Australia (figure 5) is used to illustrate how the broader research combines data from tourist guides and brochures with focused conversational interviews and the more formal sources of documentary research, published literature and field survey. This section operationalizes the cultural landscape approach as a basis for urban design analysis and intervention in distinctive and dynamic small coastal settlements. It builds on a broader survey of cultural landscape method contained in the theoretical literature and in selected examples from recent professional practice. The approach differs from those applications of cultural landscape research that leave aside the question of how decisions should be made about the continued development of the landscape (for example Meinig, 1986; Jacobs,1990). The research method suggests the potential value of a community participation approach to the design of larger interventions. In Noosa, a distinctive built form has evolved in parallel with the narrative of the place as a relaxed but stylish resort village dominated by nature. Both the narrative and physical landscape have been shaped by a local process of constant comparison and contrast with well-known Australian and international coastal resorts.

Conclusion: At the end the result is concluded of some principles that explained below:

– **Urban Design Principles:**

- Develop a strong and compelling arrival experience
- Build a unique visitor experience around the history and amenity of the lake and river
- Celebrate and use the heritage, culture and character of the town as a major attractor
- Contrast the natural and formal geometries of the setting
- Consolidate and enhance the business and service focus of the town
- Improve the general level of amenity and presentation
- Capitalize on the opportunities of the coastal experience
- Match accommodation choices and design to visitor expectations

– **Infrastructure Principles:** To facilitate strategic development by ensuring land use, transport and public utilities are mutually

supportive. The focus group sessions in numerous communities identified crucial local and regional transportation needs such as local scenic byway promotions, public transportation for visitors, residents, and employees, improved parking at key sites, bicycle enhancements, and shuttle service in select village areas. In addition, directional signage for services was recognized as a major weakness of the tourism infrastructure.

– **Monumental Principles:**

Steps of Monumental principles development

- Step One: Assess the Potential
- Step Two: Plan and Organize
- Step Three: Prepare, Protect and Manage
- Step Four: Market for Success

Development should not detrimentally affect the amenity of the locality or cause unreasonable interference through any of the following:

a) the emission of effluent, odour, smoke, fumes, dust or other airborne pollutants, b) noise, c) Vibration, d) electrical interference, e) light spill, f) glare, g) hours of operation, h) Traffic impacts.

– **Network Principles:** Development of an integrated movement and open space network has been one of the most important design assessment criteria in the Plan Change. This is intended to ensure that vehicular roads, pedestrian pathways, cycle ways, reserves and open space corridors are combined so that a logical structure of connected, safe, efficient and visually attractive movement routes can be created. The proposed assessment criteria regarding ‘block size and allotment type’ will ensure appropriate block length and shape so that large blocks can be avoided. This achieves a permeable block layout, which assists in establishing an appropriate level of linkages.

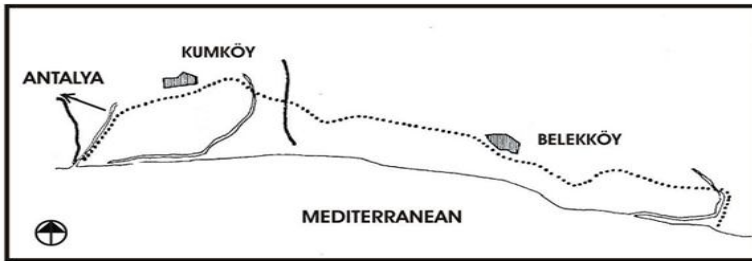
1. provides safe and efficient movement for all motorized and non-motorized transport modes
2. ensures access for vehicles including emergency services, public infrastructure maintenance and commercial vehicles
3. provides off street parking is appropriately located so that it supports and makes best use of existing

- **Environmental Principle:** To protect and enhance the key natural and cultural assets of the State and deliver to all people a high quality of life which is based on environmentally sustainable principles.
- **Community Principle:** To respond to social changes and facilitate the creation of vibrant, accessible, safe and self reliant communities.
- **Economic Principle:** To actively assist in the creation of regional wealth, support the development of new industries and encourage economic activity in accordance with sustainable principles.
- **Regional Development Principle:** To assist the development of regional by taking account of
  - region’s special assets and accommodating the individual requirements of each region.

### References:

1. **Aliçci, G.** (1997). An Analysis of the Structure and Spatial Impacts of Tourism Labor Force: Case of Antalya. Unpublished MS Thesis. ANKARA: METU.
2. **Alten, S.** (2004). Belpark; Fistik Çami Ormanında Bir Saniye.
3. **Akpınar, S.** (2003). 2634 Sayılı Turizmi Teşvik Kanunu ve Turizm Sektöründe Değişimler. Unpublished Essay. Ankara: METU.
4. **Apostolopoulos, Y.** (1996). Reinventing the Sociology of Tourism. In Apostolopoulos, Y., Leivadi, S. and Yiannakis, A. (eds). The Sociology of Tourism: Theoretical and Empirical Investigations. London: Routledge.
5. **Boorstin, D. J.** (1964). The Image: A Guide To Pseudo-Events in America. New York: Harper&Row.
6. **Burkart, A. J. and Medlik, S.** (1988). Tourism: Past, Present and Future. London: English Language Book Society.
7. **Can, H. and Güner, S.** (2000). Turizm Hukuku. Ankara: Siyasal Kitapevi.
8. **Cohen, E.** (1984). The Sociology of Tourism: Approaches, Issues and Findings, Ann. Rew. Soc. 10: 373-92.
9. **Cohen, E.** (1996). The Sociology of Tourism: Approaches, Issues and Findings. In

- Apostolopoulos, Y., Leivadi, S. and Yiannakis, A. (eds). The Sociology of Tourism: Theoretical and Emprical Investigations. London: Routledge.
10. **Crick, M.** (1996). Representations of International Tourism in the Social Sciences: Sun, Sex, Sights, Savings, and Servility. In Apostolopoulos, Y., Leivadi, S. and Yiannakis, A. (eds). The Sociology of Tourism: Theoretical and Emprical Investigations. London: Routledge.
  11. **de Kadt, E.** (1979). Tourism-Passport To Development? New York: Oxford Uni. Press.
  12. **Dumazdier, J.** (1967). Toward A Society of Leisure. New York: Free Press.
  13. **Duran, M.** (1998). Türkiye’de Uygulanan Yatirim ve TeSvik Politikalari (1968-1998).
12. Ann Breen & Dick Rigby (1996), The New Waterfront: A Worldwide Urban Success Story McGraw (Hill, Inc., New York).
  13. Craig (Smith and Fagence (1995), Recreation and Tourism as a Catalyst for Urban Waterfront Development, Praeger, New York.



**Figure 7.** The boundary of Antalya - Belek Tourism Center in its first declaration in 1984 (The figure is schematic).  
 Source: Adopted from the schema published in Official Gazette, date: 21.11.1984 and number: 18582



**Fig. 5** Noosa's location on Australia's east coast.

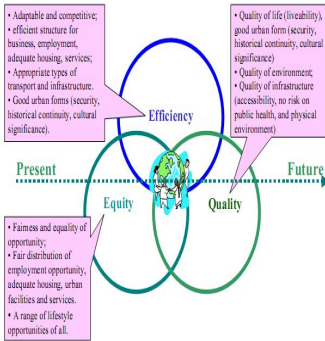


Figure 3: Three Pillars for the Development

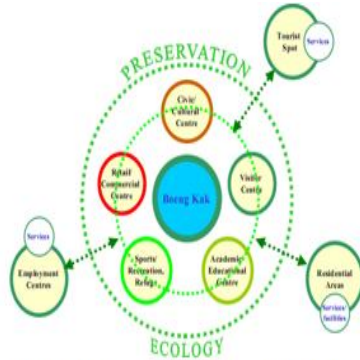


Figure 4: Conceptual development framework diagram

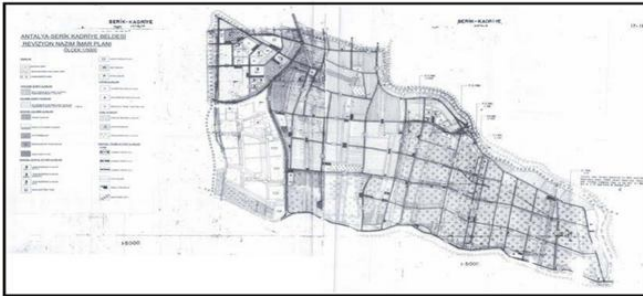


Figure 2 1:5000 scale Master Plan of Kaditye settlement approved by Ministry of Public Works and Resettlement in 05.08.2002. Source: Archive of Ministry of Culture and Tourism

*Այիուեգա ՄԱԶԻԴԻԱՆ*

## ԼՃԱՓՆՅԱ ՏՈՒՐԻԶՄԻ ՀԱՄԱԼԻՐՆԵՐԸ ԵՎ ՆՐԱՆՑ ՆԱԽԱԳԾՄԱՆ ՍԿԶԲՈՒՆՔՆԵՐԸ

*Հոդվածում տրված են քաղաքային դիզայնի ենթակառուցվածքային, ցանցային, մոնումենտալ, տնտեսական, տարածաչրջանային զարգացման սկզբունքները:*

## **RATIONAL MODELS IN LICATING OF URBAN GREEN SPACS THE SURVEY OF TO**

Urban land use can be investigated two main perspectives. Firstly, it is the basic concepts of urbanism that in fact shape the foundation of formation the science,. Secondly, it is the important tools to achieve macro-social, economic and physical that effects on investment and public and private decisions. Among these, green spaces in different forms are discussed as one most important urban spaces because they are considered as the main elements of the quarter, District and region distribution centers, .Bertrand Russell said, the latest achievement of human civilization, is the ability to fill During leisure intelligently. This intelligent done through the deliberate management that Honors the civil life of people and makes planning for it. Therefore, green spaces as one of the main user of leisure time should also be enjoyed consciousness in the management. today, considering the complexities of urban issues, other traditional methods of problem solving doesn't respond the growing needs of the city. Hence, new methods of location based on spatial information systems and computer software capable of maintaining, and analyzing data on such cities are the only way forwards a smart director. In this study, the role of geographical information systems and management through green spaces planning by different models must be examined.

Green space is part of the range of city physical that can be specified functions. green space accepted in some cases decorative role (urban visage beautification), and sometimes recreational role (promenade). But with increasing of urban development in recent decades and outnumbering the urban Urbanization with uncontrolled population increase, development of non-targeted physical cities and increased environmental pollution, city green space (city gardens) have been found an important role in maintaining environmental balance and adjustment of air pollution [1] This function is called the ecological function, is included such as energy absorption and environment heat cooling, oxygen production, stabilize of soil and increase of infiltration and pollution reduction .The importance of

this role is as much city green space have been known the pulmonary respiratory City.

Moreover environmental function, green space has other functions City development, the edge of city, such as making and conduct physical social – psychologi-diacritical city spaces, roads network arrangement and cal function (close human to nature in order to obtain psychological comfort)[2].

### **1. Usage of Various models in location of urban green spaces:**

**a.AHP model:** The Analytic Hierarchy Process (AHP) is a structured technique for dealing with complex decisions. Rather than prescribing a "correct" decision, the AHP helps decision makers find one that best suits their goal and their understanding of the problem. it is a process of organizing decisions that people are already dealing with, but trying to do in their heads. It based on mathematics and psychology, the AHP was developed by Thomas L. Saaty in the 1970s and has been extensively studied and refined since then. It provides a comprehensive and rational framework for structuring a decision problem, for representing and quantifying its elements, for relating those elements to overall goals, and for evaluating alternative solutions. It has particular application in group decision making and is used around the world in a wide variety of decision situations, in fields such as government, business, industry, healthcare, and education. Several firms supply computer software to assist in using the process [3].

**b.Boolean logic:** it as developed in 1854 by George Boole is a variant of ordinary elementary algebra differing in its values, operations, and laws. Instead of the usual algebra of numbers, Boolean algebra is the algebra of truth values 0 and 1, or equivalently of subsets of a given set. The operations are usually taken to be conjunction  $\wedge$ , disjunction  $\vee$ , and negation  $\neg$ , with constants 0 and 1. And the laws are definable as those equations that hold for all values of their variables, for example  $x\vee(y\wedge x) = x$ . Applications include mathematical logic, digital logic, computer programming, set theory, and statistics.

Boole's algebra predated the modern developments in abstract algebra and mathematical logic; it is however seen as connected to the origins of both fields. In an abstract setting, Boolean algebra was perfected

in the late 19th century by Jevons, Schröder, Huntington, and others until it reached the modern conception of an (abstract) mathematical structure. For example, the empirical observation that one can manipulate expressions in the algebra of sets by translating them into expressions in Boole's algebra is explained in modern terms by saying that the algebra of sets is a Boolean algebra (note the indefinite article). In fact, M. H. Stone proved in 1936 that every Boolean algebra is isomorphic to a field of sets.

In the 1930s, while studying switching circuits, Claude Shannon observed that one could also apply the rules of Boole's algebra in this setting, and he introduced switching algebra as a way to analyze and design circuits by algebraic means in terms of logic gates. Shannon already had at his disposal the abstract mathematical apparatus, thus he cast his switching algebra as the two-element Boolean algebra. In circuit engineering settings today, there is little need to consider other Boolean algebras, thus "switching algebra" and "Boolean algebra" are often used interchangeably. Efficient implementation of Boolean functions is a fundamental problem in the design of combinatorial logic circuits. Modern electronic design automation tools for VLSI circuits often rely on an efficient representation of Boolean functions known as (reduced ordered) binary decision diagrams (BDD) for logic synthesis and formal verification[4].

## **2. Overall hierarchy system of urban space and establishing of user and services:**

It should be noted to determine urban use establishing system such as: good access, logical need to desired function, service focus, and social desirability and pleasant urban visage. Thus urban use establishing general system such as the urban green spaces based on urban hierarchical divisions, are defined respectively the following

**a. Quarter:** A quarter is a section of an urban settlement. Its borders can be administratively chosen (then denoted as borough), and it may have its own administrative structure (subordinate to that of the city, town or other urban area). Such a division is particularly common in countries like Poland (dzielnica), Croatia (četvrt), Germany (Ortsteil), Italy (Quartiere) or France (Quartier). Quarter can also refer to a non-administrative but distinct neighborhood with its own character: for example, a slum quarter. It is often used for a district connected with a particular group of people. The



about 50 hectares (based on population of quarter is 5000 and its' area is per capita 100 meters per person and density of 100 persons per hectare.) Services shall include: educational centers ( kindergarten and School ), Health - Medical (clinic, infirmary, polyclinic),cultural - religious (library), ,commercial (deli, dairy, bakery, stationery), recreational (park of quarter) Services of quarter (barber, carpentry, laundry), administrative (Post, bus stations), municipal facilities and ,Telecom), transportation (parking equipment (transformers Post)

**b. District** : Districts are a type of administrative division, in some countries managed by a local government. They vary greatly in size, spanning entire regions or counties, several municipalities, or subdivisions of municipalities. It is urban unit based on the population is composed about 30-20 thousand people. Each district is included around 4-6 quarters and its' area is about 200 to 300 hectares. Number of residential units is estimated between 4 to 6 thousand units. Determined urban elements cover in a higher level, population public needs of district. Services shall include: educational centers (schools and secondary two units), Health - Medical (health centers grade A), cultural (public library, auditorium), recreation - tourism (regional park, children parks), sports (sports halls) service (car, repair shop, appliance repair shop), administrative (municipal, private agencies and institutions) and transport (parking regional office, taxi service, gas station )

**c. Region** this urban unit is formed a few district areas and 150-100 residential units are 30-20 thousand units. The units thousand population. service are included: educational centers (industrial schools and academy above the high school), Health - Medical (hospital and maternity), cultural, (cinema, museum library, exhibition, art workshops) Recreation - tourism commercial (retail, large (regional park, children play, hotel, inn), as stadiums, Indoor and supermarkets, cooperatives), sports (sport complex outdoor pool), Regional -administrative Services, (part of the offices and their subsidiaries in connection with the city, regional municipal) and transport services (regional parking, passenger terminal). Elements located in a region are included monthly and annual needs and a higher level than the previous two levels [5]. This model can be considered in four basic :steps

**First step: determining of region under current user,** this site requires in studied area for locating of green space. So areas lacking facilities are identified. Total of green space must be identified to achieve this goal, then radius of each of the sites and areas covered by them are shown by the Additional software Network Analyst in powerful software area ,ArcGIS.

**Second step: determining of context intervention,** at this stage and possible potentials are marked intervention of context is investigated to change or aggregation components in order to establish green spaces. In .sizes, neighborhood and compatibility is used this model, factors such as

**Third step: determining the optimum points for location of green space by AHP model,** AHP is designed in accordance with the mind and human nature and it is going with it. This process is a set of judgments and values of urban investments with a reasonable way, so that On the one hand the technique depends on personal perceptions and hierarchical planning of Issue and the other hand, is concerned with logic, understanding, and experience, in order to judge and final decision making. with is desirable application results of previous studies show that the AHP simplicity, flexibility, using both qualitative and quantitative considering In the first step the criteria in issues related to urban and regional planning. most important criteria should be selected for the location of green space in quarter level:

**a.Population density:** This model has been assumed that the locations have higher population density will be more priority to establish green spaces.

**b.Development potential:** constantly planning in urban contexts has their own characteristics and properties and deficient of empty spaces affairs limitations for planners and urban decision maker urban in these contexts. Therefore, it is necessary to be selected sites that have high potential interventions to propose the establishment of a context user in order to enhance realization factor of design and preventing impose heavy losses.

**c.Neighborhood:** This model is assumed a member of the health, medical and industrial, urban facilities and equipment is not suitable for

neighborhood of green space, so all the sites are classified with the distance of this kind of users.

**d.Access:** This model is assumed to collector and distributary pathways proportion to the width is having most occasion in order to establish green spaces in quarter, so the sites are located proportion to the width in different levels .

**Fourth step: Union of layers,** the best place determining is easily possible with Union of output layer of the first stage and the third stage in the green space, so that residents are order to Supply residents needs to able to reach the nearest quarter park after walking maximum 800 meters

**Conclusion** [6].

Justice in the distribution of services is one of major concern of smart manager In large cities.

this justice is not possible without spatial analysis of facilities and deficiencies. Geographical information Systems is the only proper tool for this purpose. It is included storage capacity, union and analysis on the different layers of information especially in large cities. Justice in regard to the distribution of functions is important to Consider the role and .green space in the vitality and dynamism of society,importance of use of environment showed that the used combination model AHP model in GIS in studying of the current situation and identify of required has ability . This new combination model features areas and providing of solutions , GIS provide situations that used give for different aims and based upon with relative changes and calibrate the different geographical conditions factors.

#### Endnotes

1. Mohammadi, Javad, GIS in location of green spaces, shahrdariha magazine, 2002
2. Bakhshi, shahnaz, Location of green spaces in Kerman shah by GIS, shahrnegar magazine,2004
3. Godsipoor, hasan, Analysis hierarchical process, Amir kabir, 2006
4. Nazari adli, saeed, Functional analysis and location of urban green spaces by fuzzy algorithms, Mazandaran university, 2006
5. Ziari, keramat ellah, Planning of land use, Yazd university,2003
6. Zebardast, esfandiar, Usage of AHP in urban planning, fine arts magazine, 2002

**ՔԱՂԱՔԱՅԻՆ ԿԱՆԱԶ ՏԱՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ՌԱՑԻՈՆԱԼ  
ՏԵՂԱՔԱՇԽՄԱՆ ՄՈԴԵԼՆԵՐԸ**

Հոդվածում վերլուծվում է *AHP* և *Bulian* համակարգչային ծրագրերի միջոցով կանաչ տարածութիւնների տեղաբաշխումը: Կառուցապատման մեջ կանաչ տարածութիւնների բաշխումը հնարավոր է դարձնում առարկայական միջավայրի տարրերի որոշումն ու տեղադրումը:

## THE ROLE OF WOMAN IN TRADITIONAL PAINTING OF IRAN

The main subject of the study is woman and seen in various forms in contemporary works of traditional paintings. Then reviewing the history clear position, instruction, characterization of some contemporary painters; and study the analysis of women' role in painting and its basic environments of its surroundings. So, to clear the women' face, her facial and internal characterization used in visual pictures to achieve her appearance and process. To organize the article, used descriptive concepts, beauty effects, the abilities of artist to prove women existence; the main goal of the study. Traditionalism never ignores their connection to their older one and paid attention to their works basically. Heroes and fables have important roles in traditional paintings. As stories based on old, imaginary and romantic fables, which are unreal stories, when mind and love integrate to each other, hero appears which presents the beauty of humans' nature and mould; so, it becomes an epic story. Most archaeologists believe that women were symbol of creation, breeding and blessing for many years in those societies, so, women became the symbol of respect in human societies. In the study, to know spirit and face of women in paintings, the history of art, instruction her position and special characterizations of women have been studied. At first, we study the instruction characterization and then its description; also, paying attention to women' face need more attention.

- All elements of our traditional painting are drawn in one level; in other words, common and present perspective have not used in painting orderly. Although drawing of forms in a level and the absence of perspective is completely clear, selection of useful colors, distance of forms and pictorial elements in coloring compensate the failures.

In traditional painting of Iran, we face to imaginary worlds instead of real worlds. It is the world which an artist does not only pay attention to materialistic world; he always looks for abstract world between material and spirit. He never paints from his environment and never tries to present

real world, also uses real elements of environment and combine them to each other.

So, colors, elements and things have not their real forms; they are abstract (Pakbaz, 1990, 15)<sup>1</sup>.

-The absence of perspective is completely consciously and painters use them consciously because they believe that every element presents independently and really. The perspective belongs to knowledge and clears unity and majority, he believes perfection and of all creations. Painter interfaces into painting when he wants to pay attention to creation or elements more and makes them bigger or smaller to other elements and presents his ideas visually (Art Gallery, 1)<sup>2</sup>.

- Paying attention to details is a way of painting; as mentioned, details shows the high abilities of artists and our traditional painters according to his knowledge view admires all creations with all details. So, this way of painting is the same as his view to his world, all masters do it and do not believe their imaginary worlds. Our traditional painter creates all creations by details and admires all creations of God (Kashefi, 22)<sup>3</sup>.

- Artist' coloring is according to his way. Totally, coloring for all artists with various thoughts is the same, because coloring for each artist is the presentation of speech and thought; it plays important role in our traditional painting; painter uses colors according to his perceptions of phenomena and meanings; so, coloring and arrangement of forms make allusion.

For example, the imagination of light presents golden color, for blue color of water, he uses silver color. Although gold and silver are not allusion of materials, it is a reflection of light and color. Artist' aim is reflection of color and light and shining but his point of view is completely based on knowledge. Using gold and silver in religious works of European, Asian, and African artists are in the same way (Aftekhari, 16)<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Pakbaz, Roeein. Searching for new language, Tehran, Negah 1990, p.135

<sup>2</sup> Meeting about holding traditional art festivals. Concept of tradition and position of heaven in traditional arts, Art Gallery, 2005.

<sup>3</sup> Kashefi, Jalal Al-din. Development of new styles in Iranian figures, Art Seasonal. N 13, 1986, 1987, p.167

<sup>4</sup> Aftekhari, Seyed Mahmood. Iranian figuring, Tehran: Zarrin & Simin, 2002

Above mentioned materials have been seen in some artists works such as Safaviah School, Esfehan School, Harat School, and Tabriz School. As:

- Nezami Khamseh: Haroon Al-Rashid in Bath, 1498, work of Kamal Al-Din Behzad, Harat School.
- Nezami Khamseh: Building of Khornagh Palace, the work of Kamal Al-Din Behzad, 1498, Harat School.
- Famous story of Yusuf & Zoleikha, works of Kamal Al-Din Behzad.
- Collection of Khajavi Kermani: Homa Princess at door of Hodayon Castle, Tabriz School.
- Book by the name of “Animals Benefits”, Tabriz School, 1273.
- Picture of young man and woman, works of Abbasi, Reza, Esfehan School.
- Picture of Bahram & Golandam, works of Hossein Behzad, Safavia School.
- And other contemporary works such as Mahmood Farchan, Mohammad Bagher Agha Miri, etc (Hosseini, 34)<sup>5</sup>

Tradition consists set of unrepeated believes, ideas, and behaviors appeared in time and supported and paid attention by people and society as national or social values. This kind of working has been seen in Eastern point of view. Concepts of traditional arts and combination of Iranian believe have started since old times. In the absence of tradition and old inheritance, innovation does not have correct meaning; in other words, traditions are basics and transfer from a generation to another one. Use the word “traditional” in the paintings reflects this truth that way of limitations and special frame inherited from past generation which used a lot. Attention to details is not only dedicated to this kind of painting, every painting could contain the some special characterization such as this one.

---

<sup>5</sup> Hosseini, Mehdi. Traditional figuring of Iran, Yesterday & Today, Art Seasonal, Art University, second year, N 3, 1999

Each painting has its own administrative or detail characterization, only their appearances are different; paying attention to details shows the high skill and thought of painter

These characterizations would be seen in all paintings from past until now. Following historical events by artists make protective frames and basics of the ways, which helped to framing special school. For example, followers of Tabriz school besides protecting the characterization be able to make new frame in their time, or also some other artists like Shiraz, Ghazvin, Esfahan and etc schools follow these patterns (Pakbaz, 197-198)<sup>6</sup>.

So, clearly today traditional painting way contain special characterization and form besides other schools and includes special effects and colors, every contemporary artist in presentation of his work has special characterization, style, and way. At last, for making traditional works we have to use or protect traditional characterization and pay attention to other ones such as: traditional works are fixed but they do not have fix appearance; traditional works do not only belong to past; they are present in all the time. Traditional art with innovative based on principles and fixed values are not different; the mistake is appeared in the substitution of visual and artistic characterizations in their forms. Traditional art starts with inside development of artist. Reflection of traditional art always is kind of growth and contains an effective influence on audiences (Godarzi, 9)<sup>7</sup>.

The way of painting is an important part in it; specially, in our traditional painting and Iranian artists use all elements of nature in the flowing way. The way of drawing is corresponded with their thought and visual presentation; they paint more beautifully by using these kinds of methods; they admire all things and receive to the high level by imaginary works. Form of traditional drawing is poetic and shows elements and forms in details; they invite the glance of audiences by their movements. The pen of painters repeats beautiful forms by making variety in detail. Repetition in our work has different meaning and shows praying. Repetition and song,

---

<sup>6</sup> Pakbaz Roen. Iranian painting from past until now, Tehran: Zarrin & Simin, 2001, 197-198

<sup>7</sup> Godarzi, Morteza. Analysis way of painting work, Tehran: Attaei, first edition, 2002



repetition of a play, frequent movement, harmony in form in architecture present praying; worship of all beauties in God creation (Atemadi, 32)<sup>8</sup>.

This kind of idea is related to knowledge thinking and presents majority and unity; it believes to perfection in all creations; now way of our traditional drawing is the same as drawing form. Painter draws natural harmony of all forms of elements forms by using the method. In the nature everything completes another part; each form and shape stands on other form and shape. All things relate to each other and totally make flat and harmonic set. Contrast in nature does not mean crash and contrast, light shows darkness; darkness presents light; woman clears men; men clear women, and toughness shows softness. Our traditional drawing is the painting of all these beauties; there is no worse thing. Drawing shows color and death presents life. The harmonic and flowing have been showed in colorful, soft and suitable. Breaks do not mean contrast or crash. Break is showed for presenting rhythm, and its effect on other pictorial elements (Pakbaz,310, 1999)<sup>9</sup>.

The one important point is that modern painters try to present and make harmony their works with their time. As result some various characters have been presented in painting or modern traditional painting. One characterization is presenting the various and new faces of old painters, faces show Iranian characterization more than before. Also, in some of recent works, rule of views and landscapes appears in new pattern; which is possible to study about the subject. Many artists try to insert color, environment, and present signs, into traditional works; they would not be successful; artists do not accept the using of new modern clothes or colors in their works. Shortly, the painted clothes of bodies in contemporary painting contain imaginary, innovative clothes from various periods of time. Increase and decrease of elements make the way of visual movement in artificial atmosphere (Taghzadeh, 58)<sup>10</sup>.

---

<sup>8</sup> Atemadi, Ahsan. Traditional painting of contemporary time of Iran, imaginary art magazine, N 4, Bita

<sup>9</sup> Pakbaz, Roen. Art encyclopedia, Tehran, Islamic Art & Guidance, first edition, 1999.

<sup>10</sup> Tagizadeh, Mohammad. Tradition and traditional relations, Modernism in artistic and cultural subjects, Art seasonal, new period, Bita

**Master Behzad:** (Birth 1894-Death 1968) was famous Iranian painter in Safavia dynasty. In contemporary historical painting, Hossein Behzad is known as pioneer. His works in spectator' view includes harmony, and calmness. Thin and completeness lines are very imaginary, lines which are made by the movement of hand or pen. Curve lines as Iranian painting characterization mean his works deeply such as those imaginations of music or thought in endless in human beings (Narimani, 45)<sup>11</sup>.

Behzad believes that following special rules make some limitations. He tells that traditional painting is poetic painting and traditional painter task is imagination and drawing of beauties of life. Behzad created fixed and organic methods by making lines simple (Pakbaz, 100, 1999)<sup>12</sup>. His colors are calm and bitter. In fact, Behzad' profession was in combination of harmonic colors from a family and made united atmosphere, something which was new in miniature style.

His success in painting was his high sensitivity to goodness and beauty. He felt as a poet, was influenced; the faces which were drawn reflected his spiritual excitement (Narimani, 1-2)<sup>13</sup>

In a selected painting of Behzad, sharp and slow lines of a pen and hand make innovative pictures; in selected painting, painter paid attention to woman traditionally. He drew women in behind curtain of bride and groom in a way that inspector would be able to see all of them in a glance as woman who rub lump, old woman makes lucky smokes, or who walks to bride excitedly. Women are talking and the painter sowed various feelings in their faces. Bride has shy face and down head and looked to the mirror. Although holy man with his note and pen was in front part drew largely, emphasis of the painter based in married room. Maybe the looks of people who sit in front of the room make audience to look the married room. The

---

<sup>11</sup> Narimani, Ashraf. Banafsheh. Behzad, golden leave, Iranian figuring (study of life and works of Master Behzad, famous Iranian painter, Javan magazine, N 94, 1999, p 45

<sup>12</sup> Pakbaz, Roeeen. Art encyclopedia, Tehran, Islamic culture & Guidance, first edition, 1999, p 100

<sup>13</sup> Narmani, Ashraf. Banafsheh paper, Behzad, Golden leaves of Iranian painting. (Study of life and works of Master Behzad, painter, p. 1-2

most important point in quarter part of painting refers to sitting position of bride, lamps, curtain reflected light and old man view in quarter part of painting; curve lines from left or right directions made balance. Now, color is not important, because the pale color covered the context and white & black painting in some parts made balance between lightness and darkness. Behzad looked at human beings from various point of views of society; he tried to present painting with beautiful words and speech which made picture near to ideal criticism. In Behzad's works based on Esfahan school, the importance of drawing and limitations of colors are completely clear. Paying attention to feelings, persons, study the shade, reduction of details, chooses new subjects, and sometimes contemporary subjects are examples of traditional paintings. He sometimes used old patterns and showed distances by using thick or thin lines (Naseri pour, 22)<sup>14</sup>.

**Master Mahmood Farshchian:** He was born in 1929 in Esfahan; he showed his abilities, intelligence and interest to painting from his childhood. He told that I remember when I was four years old; I sat on the floor and drew the figures of our carpet on the paper. My father was also satisfied from the situation. His father was main agent of Esfahan Carpet. He bought and collected famous carpets; so after he observed his son's abilities took him to painting workshop of master Haj Mirza Agha Amami. My master gave me a picture of deer and asked me to draw it; I drew more than 200 models of its figure in various forms and sizes. It was incredible to the master; he accepted and encouraged me a lot. One of his famous masters was Esa Bahadori.

Farshchain went to Europe after passing special courses under the control of master Amami and Bahadori and graduated of Fine Art School of Esfahan in order to pass special courses in Fine Art College there, he spent many years to study western museums and artistic works. According to his words, he entered to the European museums as first one with bandage of his books and pens then left there as the last one (Farshchian, 1994-1)<sup>15</sup>.

---

<sup>14</sup> Naseri pour, Mohammad. Life and works of Hossein Behzad, Miniaturist, Tehran, Soroush publication, first edition, Bita 17,22.

<sup>15</sup> Farshchian, Mahmood. 10 works of recent works of master Mahmood Farshchian, Tehran: Negar, 1994, p.1

He studied contemporary works of America and Europe; became familiar to contemporary works, and he also was faithful to Iranian customs. After returning to Iran, he started his works in Main Department of Fine Art in Tehran and was selected as manager of National Department and Fine Art University of Tehran.

Now he lives in New Jersey, America, but he has seasonal and periodical journeys to Iran. According to his word, although his house is out of Iran, he belongs to Iran. His absence in Iran lets him to create new works; because he all of the times he contributes in various festivals or conferences and would not be able to paint (Sarmadi, 32)<sup>16</sup>.

Most of his works published as some valuable books as post cards and posters. Three of his works have been selected as valuable ones in UNESCO and published. He is known as master of drawing, compositions, color, line, and presentation of new miniature of Iran, also his techniques own to himself too. His working contains small decorations and innovative color made his works special. Face of woman in his works-creation world-has special style, besides paying attention to traditional basics of the art, and using innovative style increase the abilities of Iranian painting to present thoughts and motivations. In creation world-one of his works-one of his painting elements, breeding is the result of combination of men and women. The unity would be known as symbol of pregnancy and fruitfulness. So, Goddess and her colorful symbols with her partner are known as code of pregnancy in various levels of life. Imaginations related to the subject would be able to be known as a basic to worship in human culture unlike known societies (Farshchian, 1994-2)<sup>17</sup>.

As breeding relates to women clearly, make breeding valuable in a picture, which contain females characterizations and their bodies. It is expected that as females are center of breeding, her breeding organs are drawn excitedly; females spiritual and physical characterizations appear more clear than males.

---

<sup>16</sup> Sarmadi, Abbas. Project of Iranian and Islamic world artists, Tehran: Hirmand, first edition, 2001, p.32

<sup>17</sup> Farshchian, Mahmood. 10 works of recent works of master Mahmood Farshchian, Tehran: Negar, 1994, p.2

In the combination, one quarter of a picture considered to sky, one quarter to mountain and land, one quarter to figures, figures atmosphere blends with sky and lands; artist makes heaven atmosphere which figure has been lost in a sky with many birds, also figures have been known from others by dark lines and levels. Consequently, in its unity the consistency of vertical lines and various kinds of lines lead eyes to the main point; which has been seen in the glance of men and women (Atemadi, 39-40)<sup>18</sup>.

**Master Ali Asferjani:** Master Ali Asferjani was born in 1299 Esfahan. He was famous student of old Industry School who was born in Esfahan. He was artist man. He paid attention to art from his childhood and he learned artistic works from his father, so he entered to art world as miniature. In his youth, he went to visit artists by his father and used their knowledge.

He came to Tehran with his family in 1934, then he went to Old Industry School in the same time; he became one of the students of miniaturist by the name of Hadi Khan Tajvidi. In 1939, he graduated in miniature and carving fields and made valuable works which have been in national museum of Iran. He was powerful and skillful in burning and sudorific. He created many works which have been kept in his private collection.

In his tabloid by the name of friendliness, artist's view specially does not relate to real and natural world, he paints the picture of real world by using warm soft colors. He made strong feeling of coexisting, unity and co-thinking among women and showed their internal feeling by the movement of their figures or hands. Artist added traditional gilding around women, and added decorations by the use of kindness. Artist used more simplicity, characterizations of eyes and eyebrows showed that they are Iranian (Ayatolahi, 83)<sup>19</sup>.

**Master Agha Amiri:** He was born in 1950 in Hassan Abad in an artistic family. His family went to Tehran in his childhood. He graduated his pre-courses from high school-Darolfonon- then he entered to Fine Art

---

<sup>18</sup> Atemadi, Ahsan. Contemporary of traditional painting in Iran, imaginary magazine, N 4, Bita, p.39-40

<sup>19</sup> Ayatolahi, Habibolah. Study of imaginary artistic theories, Tehran: Samt, third edition, 2003, p.83

University and graduated in B.A in the field of painting. He went to England to continue his major in art field. But he returned to Iran soon and got his M.A in the field of graphics of Fine Art University and at last he got his PhD in the field of Islamic and Iranian art from Fine Art College.

He was student of some famous masters such as Mohammad Ali Zaviah, Nosratolah Yousefi, Mahmood Farshchian. He almost believed that he is one of the students of Farshchian in miniature; he added that Farshchian is pioneer of innovative works of miniature which contain innovative and contemporary concepts (tradition to innovative, 138)<sup>20</sup>.

He is one of the best masters of contemporary painters of Iran, he won golden medal of universal art festival in 1988. Most of his works have been presented in many festivals in many countries such as England, Pakistan, Azerbaijan, Canada, China, and America. Also, he is presented in some festivals himself as master.

The picture of Sheikh Sanan and Christian girl were drawn by Mohammad Bagher Agha Amiri contains nice story. Painting was drawn from real sun, and includes imaginary identity from philosophical point of view. Painter used sun as a symbol traditionally in the context to develop traditional customs. Using sun with too many decorations has been used around. Woman figure presents that she wants to be in a way and leads audiences to that direction. Straight lines contain mono-instruction made humans to be in order; and transfer endless feeling to spectators and his characterizations show enormous and calmness in the mind. Vertical lines in the picture made more consistency and balance (Zhyvar, 1997, p. 42)<sup>21</sup>.

According to Iranian new painters, traditional painting is the result of special Iranian view. Painter to present his painting, does not only belong to real and natural world, he used various colors and symbolic by reduction of black & white, to make fantasy world from imaginary one. Painter in his instruction used tradition, modernism, and their combination to make principal critics and world values and culture in around of the world. He used tradition and modernism to make new works and try to receive to his

---

<sup>20</sup> Article by the name of “tradition to innovative”, interview with “Mohammad Agha Miri”, “culture & of art”, N 2, 1982

<sup>21</sup> Zhyvar, Rober. Art and method of drawing, translation by Ghasem Roen, Chakameh publication, second edition, 1997, p.42.

aims more than before. Painter used the characterizations of colors such as golden, red, blue and etc and he also moved from small paintings to big ones, made the figures Iranian, used perspectives in distances. The role of women in each part of work presents its social environment. Traditional painters fellow truth, he did not fellow perspectives, the spirit of things are important for him. Line as an element is the basic part of traditional painting; all things are driven from nature which has been changed.



Professor Mahmood Farshchian



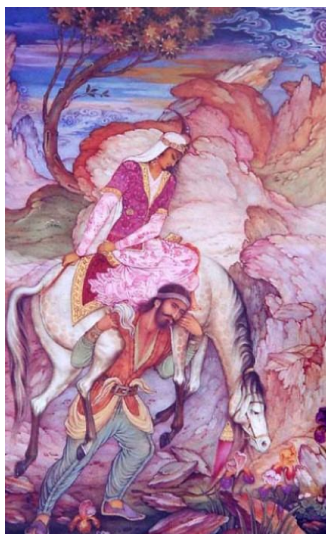
Professor Mahmood Farshchian



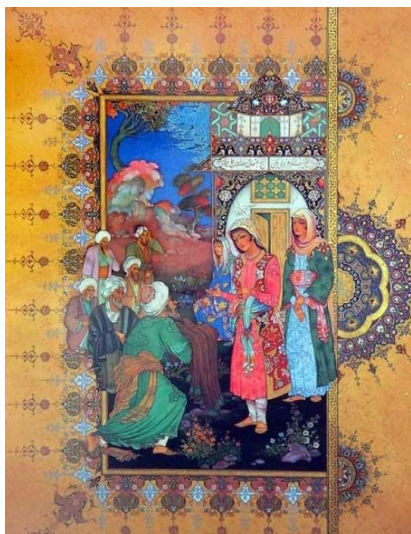
Professor Hossein Behzad



Professor Hossein Behzad



Picture of Bahram & Golandam  
professor Mohammad Bagher Agha Miri



Picture of Sheikh Sanan and Christian girl  
professor Mohammad Bagher Agha Miri





Friendliness party, professor Asfarjani, selection of contemporary works

Մանդանա ՄեֆԱՍԻ

## ԿՐՈՋ ԳԵՐՆ ԻՐԱՆԻ ԱՎԱՆԳԱԿԱՆ ԳԵՂԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ

Կիրճը՝ որպես հասարակության անդամ, միշտ էլ առանձնահատուկ ուշադրություն է արժանացել գրականության մեջ և արվեստում: Իրանական ավանդական գեղանկարչության ուսումնասիրությունն օգտակար տեղեկություններ է տալիս իրանական մշակույթում կնոջ գրադեցրած սոցիալական տեղի ու նրա ունեցած դերի մասին: Իրանական կերպարվեստի զարգացման տարբեր փուլերում այս խնդիրը միշտ էլ հետաքրքրել է արվեստագետներին: Մեր հետազոտության նպատակն է ուսումնասիրել կերպարվեստի ավանդական ոճի մոտեցումը կնոջ դեմանկարի պատկերման գործում և արվեստագետների վերաբերմունքը դրա նկատմամբ: Այդ նպատակին հասնելու համար Մոհամմադ Բադեր Աղամիրիի, Ռեզա Աբբասիի, Հոսսեյն Բեհզադիի, Մահմուդ Ֆարչչյանի, Քյամալուդդին Բեհզադիի հեղինակած արվեստի գործերից պատահականության սկզբունքով ընտրվել է մի քանի նմուշ:

Արվեստի այս գործերում կնոջ կերպարը տարբեր ձևերով է արտացոլվել: Դրանց վերլուծությունը հնարավորություն է տալիս ճանաչելու մարդկային մտքի զարգացման ուղին և մարդու աշխարհայացքը սոցիալ հասարակության համատեքստում:

## **ԲՈՎԱՆԳԱԿՈՒԹՅՈՒՆ**

*Աննա ԱԴԱՄՅԱՆ*  
*ՏԻԳՐԱՆ ՉՈՒԽԱՃՅԱՆԻ ԴԱՇՆԱՄՈՒՐԱՅԻՆ ՊԵՄՆԵՐԻ ԿԱՏԱՐՈՂԱԿԱՆ*  
*ՄԵԿՆԱԲԱՆՈՒԹՅԱՆ ՀԱՐՑԵՐԻ ՇՈՒՐՋ*  
*(3-17)*

*Աննա ԱԴԱՄՅԱՆ*  
*ՏԻԳՐԱՆ ՉՈՒԽԱՃՅԱՆԻ ՖՈՒԳԱՆԵՐԸ*  
*(18-24)*

*Համիր ԱԼԵՄԻ*  
*ԻՐԱՆԻ ԻՍԼԱՄԱԿԱՆ ՀԵՂԱՓՈԽՈՒԹՅԱՆ ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ԱՐՏԱՅՈՂՈՒՄԸ*  
*ՔԱՂԱՔԱԿԱՆ ԱՖԻՇՆԵՐՈՒՄ*  
*(25-30)*

*Լիլիթ ԱՐՍԵՆՅԱՆ*  
*ԿՈՄԻՏԱՍԸ ԵՎ ԽԱՉԱՏՈՒՐ ԱԲՈՎՅԱՆԸ ՀՈՎՀԱՆՆԵՍ ԶԱՐԴԱՐՅԱՆԻ*  
*ԹԵՄԱՏԻԿ-ՀՈՐԻՆՎԱԾՔԱՅԻՆ ԿՏԱՎՆԵՐՈՒՄ*  
*(31-40)*

*Նաիրա ԳՐԻԳՈՐՅԱՆ*  
*ՄԻՔԱՅԵԼ ԹԱՐԻՎԵՐԴԻԵՎԻ «Ո՞Վ ԵՍ» ՕՊԵՐԱՆ*  
*(41-53)*

*Նաիրա ԳՐԻԳՈՐՅԱՆ*  
*ՄԻՔԱՅԵԼ ԹԱՐԻՎԵՐԴԻԵՎԻ «ԿՈՄՍ ԿԱԼԻՈՍՏՐՈ» ՕՊԵՐԱՆ*  
*(54-70)*

*Մերի ԿԻՐԱԿՈՍՅԱՆ*  
*ՓԱՆՈՍ ԹԵՐԼԵՄԵՉՅԱՆԻ ԳՐԱԿԱՆ ԺԱՌԱՆԳՈՒԹՅՈՒՆԸ*  
*(71-83)*

*Արամ ՀԱՄԲԱՐՅԱՆ*  
*ԳԵՂԱՆԿԱՐԻՉ ԽԱՉԱՏՈՒՐ ՂԱՐԱՔԵԿՅԱՆԻ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾԱԿԱՆ ՄԻՋԻՆ ԵՎ*  
*ԲԱՐՁՐ ՇՐՋԱՆՆԵՐԸ (1990-2003թթ. ԵՆԹԱՇՐՋԱՆԻՑ ՄԻՆՉԵՎ, 2008թ.*  
*ԿՅԱՆՔԻ ՎԵՐՋԻՆ ԺԱՄԱՆ ԱԿՆԵՐ)*  
*(84-94)*

*Շուշան ՀՅՈՒՄՆՈՒՆՅ*  
ԳՐԱԿԱՆ ԱԿՈՒՆՔՆԵՐԻՑ ԵԿՈՂ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ԺԱՆՐԵՐԸ. ԲԱԼԼԱԴ  
(95-105)

*Սուսաննա ՂԱԶԱՐՅԱՆ*  
ԱՐԱՄ ԽԱԶԱՏՐՅԱՆԻ «ՏՈԿԿԱՏԸ»  
ԱՆԱՀԻՏ ՆԵՐՄԻՍՅԱՆԻ ԵՎ ԱԴԱ ՄԻՆԱՍՅԱՆԻ ԿԱՏԱՐՄԱՄԲ  
(106-111)

*Ալի ՄԱՇՀԱԴԻ*  
ԻՐԱՆԻ ԱՐԱՔ ՊԱՏՄԱԿԱՆ ՔԱՂԱՔԻ ՔԱՂԱՔԱՇԻՆԱԿԱՆ  
ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ ԲԼԱԿԼԻՄԱՅԱԿԱՆ ՊԱՅՄԱՆՆԵՐԻ ՀԵՏ  
ՀԱՄԱԶԱՅՆԵՑՄԱՆ ՏԵՍԱՆԿՅՈՒՆԻՑ. ԲԼԱԿԵԼԻ ՇԻՆՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ  
(112-119)

*Անահիտ ՄԱՐԳԱՐՅԱՆ*  
ՌՈՒԲԵՆ ՍԱՐԳՍՅԱՆԻ «ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԳՐԱՖԻԿԱ»  
ԴԱՇՆԱՄՈՒՐԱՅԻՆ ՇԱՐՔԸ  
(120-131)

*Մանե ՄԿՐՏՉՅԱՆ*  
ՄԻՄՎՈԼԻՉՄԸ ՄԱՐՏԻՐՈՍ ՍԱՐՅԱՆԻ ԱՐՎԵՍՏՈՒՄ  
(132-140)

*Տաթևիկ ՇԱԽԿՈՒԼՅԱՆ*  
ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԳԵՐՄԱՆՆԵՐԵՆ ԽՄԲԵՐԳԵՐԸ  
(141-148)

*Մարգարիտա ՔԱՄԱԼՅԱՆ*  
ԱԴՈԼՖ ԱԴԱՆԻ «ԺԻՉԵԼ» ԲԱԼԵՏԸ՝ ԺԱՆ ԳԱՌՉՈՒԻ ԱԶՔԵՐՈՎ  
(149-159)

*Հոսեյն ՔԱՖԱՇԻԱՆ*  
ԶՐԱԴԱՇՏԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԱԶԴԵՑՈՒԹՅՈՒՆ ԱՔԵՄԵՆՅԱՆ  
ՃԱՐՏԱՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ ԵՎ ԶԱՐԴԱՔԱՆԴԱԿԻ ՎՐԱ  
(160-172)

*Alireza MAJIDIAN*  
*DESIGN EXAMPLES OF LAKE SHORE TOURISM AND T*  
*HEIR PRINCIPLES*  
*(173-181)*

*Abdollah JAMALI*  
*RATIONAL MODELS IN LICATING OF URBAN*  
*GREEN SPACS THE SURVEY OF TO*  
*(182-188)*

*Mandana SEPASI*  
*THE ROLE OF WOMAN IN TRADITIONAL PAINTING*  
*OF IRAN*  
*(189-201)*

# **ԵՐԻՏԱՍԱՐԴ ԱՐՎԵՍՏԱԲԱՆ - 1**

## **Գիտական հոդվածների ժողովածու**

*Խմբագիրներ՝ Ազատուհի Սահակյան, Նորա Նանասյան  
Համակարգչային էջադրումը՝ Վերա Պապյանի  
Կազմի ձևավորումը՝ Արմեն Մուրադյանի*

*Ստորագրված է տպագրության՝ 13.09.2013թ.*

*Չափսը՝ 60 x 84<sup>1/16</sup>, թուղթ N 1*

*12,75 տպագրական մամուլ:*

*Տպաքանակը՝ 200 օրինակ:*

*Գինը՝ պայմանագրային:*

*ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչություն  
Երևան, Մարշալ Բաղրամյան պող. 24գ:*