

ՀՀ ՓԱԱ ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ НАН РА
INSTITUTE OF ARTS NAS RA

ԿԱՆԹԵՂ

ԳԻՏԱԿԱՆ ՀՈՂՎԱԾՆԵՐ

КАНТЕХ
НАУЧНЫЕ ТРУДЫ

KANTEGH
ARTICLES

2 (75)



«ԱՍՈՂԻԿ» ՀՐԱՏԱՐԱՎԿՉՈՒԹՅՈՒՆ
ԵՐԵՎԱՆ 2018

ՀՏԴ 001
ԳՄԴ 72
Կ 203

Կ 203 Կանթեղ: Գիտական հոդվածներ /Գլխ. խմբ.՝ Ա.Ասատրյան. - Եր.: Ասողիկ,
282 էջ:

Գլխավոր խմբագիր՝ Աննա Գ. ԱՍԱՏՐՅԱՆ

Խմբագրական խորհուրդ

**ԱՂԱՍՅԱՆ Արարատ, ԱՎԵՏԻՍՅԱՆ Պավել, ԱՐՉՈՒՄԱՆՅԱՆ Լիլիթ,
ԳԱՍՊԱՐՅԱՆ Սեդա, ԶԱՔԱՐՅԱՆ Անուշավան, ԽԱՌԱՏՅԱՆ Ալբերտ,
ՀԱՍՐԱԹՅԱՆ Մուրադ, ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ Հենրիկ, ԴԱԶԱՐՅԱՆ Վիգեն,
ՄԵԼՔՈՆՅԱՆ Աշոտ, ՄԿՐՏՉՅԱՆ Մանե (գլխավոր խմբագրի տեղակալ),
ՅՈՒՐԻԵՎԱ Տատյանա, ՆԵՐՍԻՍՅԱՆ Աշոտ, ՊՈԿՐՈՎՍԿԱՅԱ Նադեժդա,
ՍԱՀԱԿՅԱՆ Արմեն, ՍԱՐԳՍՅԱՆ Լևոն, ՕՀԱՆՅԱՆ Քաջիկ**

Главный редактор Анна Г. АСАТРЯН

Редакционная коллегия

**АГАСЯН Арарат, АВETИСЯН Павел, АРЗУМАНЯН Лилит, АСПАТЯН Мурад,
ГАСПАРЯН Седա, ЗАКАРЯН Анушаван, КАЗАРЯН Виген, МЕЛКОНЯН Ашот,
МКРТЧЯН Мане (заместитель главного редактора), НЕРСИСЯН Ашот,
ОГАНЕСЯН Генрик, ОГАНЯН Каджик, ПОКРОВСКАЯ Надежда, СААКЯН Армен,
САՐԳՅԱՆ Լևոն, ՎԱՐԱՏԻԱՆ Ալբերտ, ՅՐԻԵՎԱ Տատյանա**

Editor-in-Chief Anna G. ASATRYAN

International Editorial Council

**AGHASYAN Ararat, ARZUMANYAN Lilit, AVETISYAN Pavel, GASPARYAN Seda,
GHAZARYAN Vigen, HASRATYAN Murad, HOVHANNISYAN Henrik, KHARATYAN Albert,
MELKONYAN Ashot, MKRTCHYAN Mane (Deputy Editor-in-Chief), NERSISYAN Ashot,
OHANYAN Kadjik, POKROVSKAYA Nadejda, SAHAKYAN Armen, SARGSYAN Levon,
YURIEVA Tatiana, ZAKARYAN Anoushavan**

ՀՏԴ 001
ԳՄԴ 72

ԳՐԱԿԱՆԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ

ԳՈՐԾՆԱԿԱՆ ՈՒ ՏԵՍԱԿԱՆ ԴԱՏԻԱՐԱԿՈՒԹՅԱՆ ՄԱՍԻՆ ՊԱՐՈՆՅԱՆԱԿԱՆ ԴԻՏԱՐԿՈՒՄՆԵՐԸ

ԼՈՒՍՅԱ ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ

Հայ երգիծաբանության ազգային դպրոցի հիմնադիր Հ. Պարոնյանի (1843-1891) ժառանգության մեջ կարելի է գտնել նաև հայ դպրոցի, դասավանդման մեթոդների, դասագրքերի և ուսուցչի մասին յուրօրինակ դրվագներ, որոնք թույլ են տալիս պատկերացում կազմելու մանկավարժի գրական-հասարակական գործունեության մասին: Կրթության գործի բարելավմանն ուղղված նրա գաղափարները հավաքագրել մեկ հոդվածում նշանակում է ուրվագծել գրողի հարազատ միջավայրն ու հայերի դրությունը XIX դարի երկրորդ կեսին: Որպես ուսուցիչ ու մանկագիր՝ իր առաջնային խնդիրը համարեց երեխաների ազգային կրթությունն ու դաստիարակությունը:

Բանալի բաներ – ուսումնական ծրագիր, անվճար կրթություն, ուսումնական խորհուրդ, մեթոդ, ղեկավարել, հոգաբարձու, կրթության սկզբունք:

Մերօրյա տարեթվից ավելի քան երկու հարյուրամյակ առաջ ապրած Պարոնյանի ժամանակաշրջանն ու նրան հասկանալու, խորապես ընկալելու համար, բացի բացերև հատկանիշներից՝ ստեղծագործության ուրույնություն, լեզու, գաղափարաբանություն, կա ևս մի անզուգական բացահայտում, որ երգիծաբանը նաև մանկագիր է:

XIX դարի երկրորդ կեսի հայ պարբերական մամուլը անփոխարինելի դերակատարում է ունեցել ինչպես հայ հասարակական-քաղաքական կյանքում, այնպես էլ կրթության բարելավման, ուսումնադաստիարակչական, հասարակական մտքի, լեզվի ու գրականության զարգացման գործում:

Հայ ժողովրդի առաջադիմության ջերմ պաշտպան ու բարոյախոս Պարոնյանը 1889-1890 թվականներին աշխատեց որպես հաշվապահության (տոմարակալության) ուսուցիչ Ղալաթիայի Կեդրոնական վարժարանում: Ցավոք, փաստեր չունենք առավել մանրամասն նկարագրելու Պարոնյանի սկզբնական մանկավարժական գործունեությունը: Սակայն այն փաստը, որ երգիծաբանը տեսուչ-ուսուցիչ էր և մտահոգվում էր ուսուցումը ժողովրդայնության սկզբունքով կազմակերպելու հարցերով, նախանշում է, թե նա ինչպիսի նշանակու-

թյուն էր տալիս դպրոցին: Բարոյական դաստիարակության խնդիրները մշտապես զբաղեցրել են արևմտահայ ականավոր մտածողին: Բարոյական հատկանիշների ձևավորման և կատարելագործման համար հարկավոր են հասարակության բարոյական նորմերի վերաբերյալ համապատասխան գիտելիքներ:

Բնավ զարմանալի չէ, որ բարոյական դաստիարակության ճշմարիտ նախապայման էր համարում ուսուցիչների ու ծնողների անձնական առաքինի օրինակը: Բարոյականային որակները (կարգապահություն, կազմակերպվածություն, արարքների պատասխանատու լինելու զգացումը՝ գիտակցությունը) չափազանց կարևոր են աճող սերնդի ձևավորման և ճշմարիտ դաստիարակության համար: Նա կարծում էր, որ երեխան պետք է հասկանա, նաև ընդունի իր կատարած բացասական արարքի հետևանքները: Պարոնյանը, քննադատելով աշակերտների ֆիզիկական պատիժները, կողմնակից էր պատժի մարդասիրական տեսակներին: Մեծ մարդասերն առաջարկում էր սովորողների յուրաքանչյուր լավ արարք բարձր գնահատել և խրախուսանքի արժանացնել: Դիպուկ հնչողություն ունեն «Խիկար»-ի՝ 1884 թ. մայիսյան համարում տպագրված Պարոնյանի հետևյալ տողերը. «Գողություն չընողներուն խեղճ ու կրակ վիճակը սրտաճմլիկ ոճով նկարագրել աշակերտաց և պատուիրել անոնց որ ընդարձակեն այդ նիւթը: Տեսականէն գործնականին անցնիլ. անօթի պահել աշակերտներն այնքան ժամանակ մինչեւ որ ըստիպուին իրենց դասատուին գրպանէն ստակ գողնալ, եթէ գտնէ անօթի մնալով հանդերձ գողութեան անընդունակ աշակերտն նախ խրատել, յետոյ գանակոծել և ապա դպրոցէն վռնտել իբրեւ վնասակար աշակերտաց բարոյականին»¹:

Պարոնյանը կարևորում էր համընդհանուր պարտադիր կրթության սկզբունքի կիրառումը: Անվարձ ուսումնառություն իրականացնելու խնդրում հեղինակը երկընտրանքի մէջ էր: Նպաստավոր պայմաններ ունեցող ընտանիքների երեխաների համար նա առաջարկում էր վճարովի կրթություն՝ հաշվի առնելով, որ դպրոցները պետք է գոյություն ունենային գլխավորապես ժողովրդական միջոցների շնորհիվ: Ծնողազուրկ, ջքավոր ու տնանկ երեխաների համար մանկավարժն առաջարկում էր առանց վճարավարձի կրթություն: Նա առաջարկում էր ստեղծել հատկապես տարրական դպրոցների (նախակրթարան) լայն ցանց, որտեղ ընդգրկվեն հասարակության բոլոր խավերի երեխաները:

Հայեցի կրթության համար մարտնչող հրապարակախոսը հետևյալն է

¹ «Խիկար», հանդես, Կ. Պոլիս, 1884 թ., էջ 134:

գրում «Խիկար»-ում տպագրված «Ուսումնական խորհրդե հանձնարարված դասագրքեր» հոդվածում²: Պատրիարքարանին (արևմտահայերի կրոնական, քաղաքական և ազգային կյանքը ղեկավարող կառույց) կից կազմված մի մարմին էր ուսումնական խորհուրդը, որ զբաղվում էր բոլոր հայաբնակ վայրերի և Պոլսի թաղերի դպրոցների ուսումնական խնդիրներով. «Ազգային կրթական խորհուրդն սա սկզբունքն ընդունած է, թե ամեն դասագիրք, որ իրեն կներկայացվի քննվելու, օգտակար գտնվելու, ընդունվելու, հաստատվելու և վավերացունելու համար, չկրնար խնամով պատրաստված չըլլալ. ուստի, շատ անգամ առանց քննելու, օժանդակ քննիչ մասնախումբի մը ձեռոք քննելե հետո, կը հանձնարարե զանոնք իբրև ընտրելագույն և առաջին յուրաքանչյուրն յուր տեսակին մեջ: Կրթական խորհուրդն կը մոռնա սակայն՝ թե ամեն դասագիրք հանձնարարելն անոնց և ոչ մին հանձնարարել է, նամանավանդ շփոթել է աշակերտներն ու վարժապետներն իրենց ընտրելիք ընտրությանց մեջ»³:

Ամեն մի առարկայի ծրագրով նախատեսված գիտելիքների ուսուցումը չի կարող ոչ մի պայմանով ներգրավել այն բոլոր գիտելիքներն ու հասկացությունները, որոնք սովորողը պետք է ստանա այդ ուսումնական առարկայից: Ծրագրում նախատեսվածը այն կարևորագույնն է, որ հարկավոր է տվյալ առարկայից ընդհանուր պատկերացում տալու համար, իսկ մնացածը աշակերտները իրենք պետք է աստիճանաբար և ինքնուրույն ձեռք բերեն շրջակա միջավայրից ու գրքերից: Առավել կարևոր է գիտակցել, որ ուսուցչի գերագույն նպատակը սովորել սովորեցնելն է:

Դպրոցը եղել և մնում է մարդկային քաղաքակրթության ձևավորման անդամաճան աղբյուրը: Մինչև XIX դարի կեսերը Հայաստանում գործող դպրոցները փոքրաթիվ էին: Կրթության իրավունք ու կարողություն ունեին հիմնականում միայն նյութական ապահովությամբ ապրող ընտանիքների զավակները: Վերոհիշյալ ժամանակահատվածում Հայաստանից դուրս գտնվող հայաբնակ վայրերում հիմնվում են սովարաթիվ դպրոցներ, որոնք բավական

² **Խիկար** - Մեր միջնադարյան գրականության մեջ «խելոքի», «իմաստունի» համբավ վայելող մի հատուկ անուն, որը, Պարոնյանի բազմաթիվ գրվածքներում հանդես գալով իբրև հերոս, հեղինակի մտքերի անվերապահ արտահայտիչն է: Հ. Պարոնյանն իր վերջին երգիծական հանդեսը ևս «Խիկար» (1884-1888) կոչեց:

³ Առաջին անգամ լույս է տեսել «Խիկար»-ում անստորագիր 1886 թ. սեպտեմբերին, երկրորդ անգամ՝ Պետհրատի հրատարակությամբ՝ Հ. Պարոնյանի Երկերի լիակատար ժողովածուի 8-րդ հատորում 1936-ին: Առավել մանրամասն տե՛ս **Հակոբ Պարոնյան**, Երկերի ժողովածու տասը հատորով, հատոր տասներորդ, Երևան, 1979, էջ 442:

նաչափ դեր են կատարում հայ ժողովրդի մտավոր զարգացման ուղղությամբ: Բացառություն չէր նաև հայկական հնամենի գաղթավայրերից մեկը՝ Կ. Պոլիսը⁴:

Պարոնյանական առաջադեմ ծրագրում բացարձակապես անդրադարձ չկար կրոնի դասավանդման ուղղությամբ: Այս հանգամանքը բնականաբար առաջ բերեց տեղի հոգևորական պահպանողական խավի զայրույթը, և նա թողեց դպրոցը: Պարոնյանի ուսումնական ծրագիրը խիստ առաջադիմական էր: Իր նախանշած ծրագրի հիմնական դրույթները հանրայնացնելու նպատակով «Իսկյար»-ում տպագրեց և ժողովրդի սեփականությունը դարձրեց այն: Հեռանալով դպրոցից՝ Պարոնյանը հեռու չմնաց կրթական գործին հետևելուց: Այդ ժամանակ արևմտահայ դպրոցներում ու կրթական կյանքում լայն տարածում էին գտել ամենատարբեր ուսումնական ծրագրեր ու մեթոդներ:

Նա 1870-ի սեպտեմբերից կրկին հրավիրվում է աշխատանքի Սկյուտարի ճեմարանում: Վերջինս առաջադեմ ու ժողովրդական դպրոցի համբավ ուներ: Այստեղ բախվում էին առաջադիմական և հետադիմական ուժերը: Պարոնյանը երկրորդ անգամ մուտք գործեց Սկյուտարի ճեմարան, բայց այս անգամ արդեն ավելի սկզբունքային ու հաստատական: Կենսագիրների վկայությամբ այստեղ նա ձեռք է բերում մտերիմների ու համախոհների շրջապատ, ծավալում հասարակական գործունեություն: Կարելի էր ենթադրել, որ Պարոնյանը⁵ արդեն կատարել էր ներքին ընտրություն հետագա գործունեության

⁴ Կոստանդնուպոլիսը, որը հայկական հնագույն գաղթավայրերից էր, XIX դարի երկրորդ կեսին դարձել էր արևմտահայերի տնտեսական, քաղաքական, կուլտուրական խոշոր կենտրոն: Այնտեղ ապրում էին հասարակական տարբեր շերտերի պատկանող ավելի քան 200 հազար հայեր: Այդտեղ էր գտնվում արևմտահայ հոգևոր կենտրոն Պատրիարքարանը: Այդտեղ էին կենտրոնացել արհեստավորները, պանդուխտ մշակները, արևմտահայ մտավորականությունը: Հայ մտավորականները եռանդագին մասնակցում էին ոչ միայն պոլսահայ համայնքի, այլև ամբողջ արևմտահայության հասարակական-քաղաքական կյանքին: Առավել մանրամասն տե՛ս «Հայ ժողովրդի պատմություն (1801-1978 թթ.)», **Պարսամյան Վ., Հարությունյան Շ.**, Պոլիսի հայ գաղութը, Երևան, 1979, էջ 115:

⁵ 1870-ական թվականներից սկսվում է Պարոնյանի գրական-հրապարակախոսական բուռն գործունեությունը: Մոտ քսան տարում խմբագրում ու հրապարակում է ավելի քան ութ պարբերական, որոնց էջերը հիմնականում լցնում ու խմբագրում է մենակ, աշխատակցում բազմաթիվ թերթերի: 1871-72 թթ. խմբագրում է «Եփրատ» թերթը, 1872-1874 թթ.՝ «Մեղուն», 1874-77 թթ.՝ «Թատրոնը» և «Թիլյաթրո» թուրքերեն թերթը, 1876-ին՝ «Թատրոն. բարեկամ մանկանց» կիսամյա մանկական պարբերականը, 1879-1880 թթ.՝ «Լույսը», 1883-ին՝ «Ծիծաղը», 1884-1888 թթ.՝ «Իսկյարը»: Տե՛ս **Սարգսյան Ա., Հ.**

համար: Ինչպես տեսնում ենք, նա ընտրել էր մանկավարժի ուղին, ընտրել էր հասարակական դաստիարակի դերը: Մնում էր ընտրել միջոցները, դպրոցո՞վ, թե՞ հրապարակախոսությամբ՝ թերթով: Իրատես օբյեկտիվորեն գնահատելով պատմական իրադրությունը՝ հիմնականում ընտրեց երկրորդ միջոցը՝ բոլորովին չանտեսելով առաջինը: Ուսուցչական երկրորդ պաշտոնավարությունը Սկյուտարի ճեմարանում տևեց մեկ տարի: «Պարոնյանը մամուլից պահանջում էր երկարորեն գրել, ամեն օր գրել, ամեն ճիգ գործ դնել ուսուցիչների տնտեսական և իրավական վիճակի բարվոքման համար, որովհետև նրանք են լուսավորելու ազգը և ոչ թե հոգաբարձուներն ու ծանրագլուխ էֆենդիները, նկատում է Գ. Մադոյանը:– Պարոնյանին զբաղեցնում էր նաև դասագրքերի հրատարակման հարցը: Ուսումնական խորհրդի և նրա կրթական տեսչության կողմից առանց լուրջ քննարկման տպագրության իրավունք էին ստանում ներկայացված համարյա բոլոր դասագրքերը: Ասպարեզի վրա նույն դասարանի համար միևնույն առարկայի դասընթացի վերաբերյալ բազմաթիվ դասագրքեր կային: Եթե մի հեղինակ իր դասագիրքը կազմում էր «մանկավարժական նոր դրությանց» հիման վրա, ապա հաջորդը, հիմք ընդունելով «նորագույն դրությունքը», ներկայացնում էր մի այլ դասագիրք, որը նույնպես ընդունվում էր: Այսպիսով, հեղինակները, միմյանց հետ մրցելով, ստեղծում էին նորանոր դասագրքեր, որոնք աստիճանաբար կրճատում էին դասընթացը»⁶:

Պարբերական մամուլի, գրականության ու արվեստի միջոցով օտար բռնազավթիչների լծի տակ գտնվող ազգաբնակչությունը որոշակիորեն կարողանում էր երևան հանել իր պահանջները: Հիրավի, հրապարակախոսական մամուլը իր ժամանակի հայելին է դարձել:

Հայտնի իրողություն է, որ Պարոնյանը որոշ ժամանակ զբաղեցնում է տեղի Արշակունյաց հայկական դպրոցի հոգաբարձուի պաշտոնը: Այնուհետև նա նշանակվել է ուսուցիչ Սկյուտարի ճեմարանում կամ Ճերմակ դպրոցում⁷:

Պարոնյանի մանկավարժական հայացքներն ու ժառանգությունը, Երևան, 1991, էջ 32, 33:

⁶ Մադոյան Գ., Հակոբ Պարոնյան, Երևան, 1960, էջ 87, 88:

⁷ Ամիրանների ու արհեստավորների (եսնաֆենների) միջև այս շրջանում պայքարն առանձնապես սրվում է ազգային կրթական հաստատությունների շուրջ: 1838 թվականի դեկտեմբերին Կ. Պոլսի Սկյուտար թաղում բացվում է գիշերօթիկ դպրոց (այնտեղ այդ ժամանակ սովորում էին 50 աշակերտներ), որը կոչվում էր Սկյուտարի ճեմարան: Այն խոսվությունների պատճառով փակվում է և վերաբացվում է միայն հինգ տարի հետո՝ 1846 թվականի հոկտեմբերին: Տե՛ս Պարսամյան Վ., Հայ ժողովրդի պատմություն, Երևան, 1960, էջ 181, 182:

Պոլսում Պարոնյանը կապեր է հաստատել դեմոկրատական հոսանքի ներկայացուցիչների, մասնավորապես Հարություն Սըվաճյանի հետ: Վերջինիս հրավերով սկզբում աշխատակցել է «Մեղու» երգիծաթերթին, իսկ հետո դարձել նրա խմբագիրը (1872-1874):

Պարոնյանը, դպրոցներում բացակայող կարգ ու կանոնի անհրաժեշտությունը գիտակցելով, խորին ցավ զգալով, երբեք չի թաքցրել իր քննադատական վերաբերմունքը այս հարցի առնչությամբ: Դպրոցի ղեկավարումը պետք է իրականացնեին թաղային խորհուրդները, և այդ խորհուրդները պետք է որոշեին ուսումնական պլաններն ու ծրագրերը: Պարոնյանը դպրոցների ստեղծումը ենթադրում էր ոչ միայն կենտրոններում, այլև գավառներում, հեռավոր գյուղերում:

Հեղինակի ծրագրային մանկավարժական հոդվածներից է «Խիկար»-ի՝ 1886 թ. նոյեմբերի համարում տպագրված «Օգտակարգունին» հոդվածը, որտեղ կարող ենք տեսնել պարոնյանական որոշ դիտարկումներ: Ահա թե ինչ է գրում նա. «Արդ, ինչպես կը տեսնվի, հիվանդ մը բժշկելու և ապրեցնելու վրա ենք այսօր, անոթի մ՝ ապրեցնելու, մերկ մը հազվեցնելու պետք ունինք. ի՞նչ տաք այս մարդուն, հաց թե ձեռնոց, վարտի՞ք թե անգղիական գրականություն:

Ի՞նչ ընենք ուրեմն:

Այնպիսի կրթություն մը տանք մեր ազգային մանկտվույն, որ համաձայն ըլլա մեր ազգին արդի կացության պահանջմանց: Մեր վիճակը շատ տարբեր է Ֆրանսայի, Գերմանիայի և Անգղիայի վիճակեն, հետևապես անոնց ուսմանց ծրագիրներն նույնությամբ չենք կարող ընդունիլ. որովհետև, անոնք կուշտ են և կրնան ճաշակի վերաբերյալ ուսումներ ավանդել, անոնք կը քալեն կրնան պարել, անոնք հզոր են և կրնան իրարու հետ մրցիլ գիտությանց և գեղարվեստից մեջ, անոնք ուրախ են կրնան երգել. մենք օգտակարգունին հետևելու վիճակին մեջ կը գտնվինք. հիշենք աստ, թե մեր խոսքն ազգին միջին աստիճանի և աղքատ զավակաց կը վերաբերի, հարուստ ազգայիններն կարող են իրենց զավակներն Եվրոպա դրկել բժշկություն, փաստաբանություն, երկրաչափություն, հողագործություն, ճարտարապետություն և այլն, և այլն ուսուցանել տալ, ինչպես նաև հանճարեղ, բայց աղքատ տղաքներ բարեգոր-

ծական ընկերությանց կողմեն կրնան Եվրոպա դրկվիլ և կրթվիլ, և պարտավոր ենք ըստ այնմ պատրաստել մեր ծրագիրն⁸:

Պարոնյանը գիտակցում էր, որ Պոլիսը հայ արհեստավորության առավել նկատվող կենտրոններից է և իր առաջադրած մանկավարժական հարցերին զուգահեռ առաջարկում էր, որ վարժարաններում պատրաստեին նաև արհեստավորներ, քանի որ յուրաքանչյուրն իր ընդունակության ու կարողության սահմաններում պետք է օգտակար լիներ հասարակությանը: Պոլսահայ համայնքի ամենաբազմամարդ խավը աշխատավորականն էր, որի թվում էին արհեստավորները, պանդուխտ մշակները և սևագործ բանվորները: Հիմնավորելով վարժարաններին ներկայացվող իր այս պահանջները՝ Պարոնյանը ցանկանում էր կիրթ հասարակության կողքին տեսնել նաև բանիմաց արհեստավորներ, քանի որ ոչ միայն Պոլսում, այլև նրա սահմաններից դուրս մեծ համբավ ունեին նաև հայ ոսկերիչները, քանդակագործները և այլք:

Վերոհիշյալ հոդվածում երգիծաբանն այն տեսակետն էր հայտնում, որ դպրոցում աշակերտները նախ և առաջ պետք է սերտեն մայրենի լեզվի, թվաբանության, աշխարհագրության, հայ ժողովրդի պատմության դասերը և որից հետո կատարելագործվեն գործնականապես՝ ամենքն իր ընտրած ուղղությամբ:

«Խիկար»-ի փակվելուց հետո Պարոնյանին այլևս չի հաջողվում որևէ թերթ հրատարակել: 1888-1890 թվականներին աշխատում է որպես Ղալաթիայի Կեդրոնական վարժարանի տոմարակալության (հաշվապահության) դասատու: Հայտնի լեզվաբան Հրաչյա Աճառյանը, որն այդ տարիներին ուսանել է նշյալ վարժարանում և աշակերտել Պարոնյանին, իր հիշողությունների մեջ պատմում է, որ երգիծաբանն այդ վարժարանից հեռացել է՝ վշտանալով այն բանից, որ ավարտական դասարանի աշակերտները քննության ժամանակ փորձել են ծածկագրեր օգտագործել⁹:

Անդրադառնալով Պարոնյան մանկավարժի դաստիարակության խնդիրների բացահայտմանը՝ անթույլատրելի կլիներ անտեսել 1876 թվականի հունվարից Կ. Պոլսում նրա խմբագրած հայ մանկական առաջին «Թատրոն. Բարեկամ մանկանց» պարբերականի գոյությունը: Մեկ տարի շարունակ երկշաբաթաթերթում մանուկների համար տպագրում էր բարոյախրատական

⁸ **Հակոբ Պարոնյան**, Երկերի ժողովածու տասը հատորով, հատոր տասներորդ, Երևան, 1979, էջ 460, 461:

⁹ **Մադոյան Գ.**, Հակոբ Պարոնյան, Երևան, 1960, էջ 181:

նշանակության զրույցներ, որոնք «կրթյալ և գովելի տղա ըլլալու համար» էին: Վերջինիս խորին համոզմամբ երեխայի մեջ դեռ մանկուց պետք է զարգացնել ճանաչողական հետաքրքրություններ, կազմակերպվածություն ու կարգապահություն, դաստիարակել հետաքրքրություն և սեր հայրենի երկրի հանդեպ, խորացնել հետաքրքրությունը մեծերի կյանքի և աշխատանքի վերաբերյալ և որ ամենակարևորն է դաստիարակել մարդասիրական վերաբերմունք շրջապատի նկատմամբ, հոգատարություն դրսևորելու կարողություն:

Մեր նպատակը համարելով հանգամանորեն ուսումնասիրել հոշակավոր երգիծաբանի գրական ժառանգության դեռևս լիարժեք չլուսաբանված մի մասը՝ մանկագրությունը, վստահորեն կարելի է ասել, որ Պարոնյանի մանկավարժական հայացքները, դպրոցի ու ուսուցչի, երեխայի համակողմանի ու ներդաշնակ զարգացման, դաստիարակության մասին բազմաթիվ ակնարկները ցրված են նրա կյանքի տարբեր փուլերում հրատարակված պարբերականներում:

Պարոնյանի դաստիարակությանը միտված խոսուն գաղափարները, մանկավարժական տեսական դրույթները, մանկավարժական հայացքների արմատները կազմում են ժամանակի կրթական փորձը, որոնք լայն տարածում ունեին Կ. Պոլսի դպրոցներում:

НАБЛЮДЕНИЯ ПАРОНЯНА ПО ПРАКТИЧЕСКОМУ И ТЕОРЕТИЧЕСКОМУ ВОСПИТАНИЮ

ЛУСЯ АРУТЮНЯН

В наследии популярного сатирика А. Пароняна (1843-1891) можно найти оригинальные эпизоды о методах обучения, про армянскую школу, об учебниках и про учителей, что позволяет понять литературно-социальную деятельность педагога. Собрать в одной статье все его идеи по улучшению учебной работы означает очертить родную обстановку писателя и статус армян. Как учитель и детский писатель он счел своей основной задачей национальное образование и воспитание детей.

Ключевые слова – образовательная программа, бесплатное образование, образовательный совет, метод, контроль, доверенное лицо, принцип образования.

HAGOP PARONIAN'S PRACTICAL AND THEORETICAL OBSERVATIONS ON EDUCATION

LUSYA HARUTYNYAN

The famous satirist Hagop Paronian's literary heritage also includes distinguishing observations on the Armenian educational institutions, teaching methods, textbooks and teachers. All these allow getting an opinion about Paronian's views on different literary and social activities as a pedagogue.

Paronian's concepts concerning the improvement and refinement of education are gathered in one article. This meant sketching the writer's environment, the state and conditions of the Armenians in the second half of the XIXth century. As a pedagogue and a writer of children's books, Paronian considered that his prime task was to give Armenian children a national upbringing and education.

Key words – educational program, free education, educational council, method, govern, trustee, the educational principles.

ԺԱՄԱՆԱԿԱԿԻՑ ԿՅԱՆՔԻ ԴՐԱՄԱՆ ՀՈՎՀԱՆՆԵՍ ՄԵԼՔՈՆՅԱՆԻ ՍՏԵՂՈԱԳՈՐԾՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ

ՕՖԵԼՅԱ ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ

Հովհ. Մելքոնյանը գեղարվեստական մտածողության յուրատիպ խառնվածքի հեղինակ է: Կյանքի իրական փաստը ժամանակային որ տարածքում էլ լինի, Հովհ. Մելքոնյանն իսկական գրողի երկյուղածությամբ է մշակում, դիտում այն տարբեր կողմերից: Կյանքի ճշմարտացի վերարտադրումն ուղեկցվում է հեղինակային վերաբերմունքով, որը երևում է ոչ թե անմիջական խոսքով, այլ հերոսների հանդեպ տաժաժ համակրանքով կամ հակակրանքով: Գեղարվեստական մտածողության, լեզվի արտահայտչաձևերի առումով ևս Հովհ. Մելքոնյանը հետամուտ է ժամանակակից վիպասանության ձևաբովանդակային կառուցվածքի, նրա նոր միտումների ստեղծագործական յուրացմանը: Նրա ոչ մի ծավալուն երկում՝ վեպ թե վիպակ, նկարագրական, արիեստական ծավալունները տեղ չունեն:

Քանայի բառեր – գեղարվեստական մտածողություն, յուրատիպ խառնվածք, կյանքի իրական փաստը, կյանքի ճշմարտացի վերարտադրում, նկարագրական, արիեստական ծավալումներ:

Քսաներորդ դարի սկզբին տեղի ունեցած քաղաքական, սոցիալ-տնտեսական իրադարձությունները և հիմնականում Առաջին համաշխարհային պատերազմի հետևանքով առաջացած քաոսային իրավիճակները որոշակի ազդեցություն թողեցին մարդկանց վրա, փոխեցին նրանց հոգեբանությունը, մտածելակերպը, աշխարհընկալման և աշխարհագգացական սկզբունքները: Դարակազմիկ անցքերն իրենց յուրօրինակ արտահայտությունը գտան գիտական, փիլիսոփայական ու գեղարվեստական ոլորտներում, մշակութային համակարգը ենթարկվեց էական վերանայումների: 1960-ական թվականների գրական սերնդի ձեռքբերումներն էպիկական ծավալուն ժանրերում՝ վեպերում և վիպակներում, ոչ միայն հարստացրին հայ գրականությունը, այլև հաստատեցին այդ սերնդի տեղը, նրա կենսունակությունը: Հովհաննես Մելքոնյանի վեպերն ու վիպակները հաստատեցին հեղինակի գեղարվեստական կարելիությունը և՛ ժամանակակից, և՛ անցյալի թեմատիկայի յուրացումներում: Կյանքի իրական փաստը ժամանակային որ տարածքում էլ լինի, Հովհ. Մելքոնյանն իսկական գրողի երկյուղածությամբ է մշակում, դիտում այն տարբեր կողմերից: 1970-ական թվականների վերջերին գրած նրա ծավալուն կտավները՝ «Հարցաքննություն» վեպը (1976), «Ընթրիք հինգ հոգու համար» (1977), «Քառասունվեց թվականը» (1979) և «Հիվանդապահները» (1980) վիպակները, հաստատում են, որ գրողն անընդհատ «հետևում» է հերոսների ճակատա-

գրին, մշտապես «ակտիվ» վիճակում է և մի շարք դեպքերում էլ մասնակից գործողությունների՝ իբրև առաջին դեմքի հերոս: Այդպես էլ «Հարցաքննություն» գրքում: Հովի. Մելքոնյանի ստեղծագործությունները հավաստիության կշռույթ ունեն և մերժենում են «ստուգապատում» արձակին: Սա նրա գեղարվեստական աշխարհի ճշմարտության վավերացումներից մեկն է: Հովի. Մելքոնյանը կարողանում է, կենսափաստի կեղևը հետ տանելով, ի հայտ բերել ժամանակի բովանդակությունը, հասնել կերպարի հոգեբանական-գեղարվեստական խտացմանը: «Հարցաքննություն» գրքում ամփոփել է երկու վիպակ, որոնց մեջ հանդես է եկել որպես արդարության ու ճշմարտության մունետիկ, այնպիսի իդեալի որոնող, որը գնում է դեպի կյանքի վերանորոգությունը, մարդու և հասարակության բարոյական մաքրությունը: Գրողը սուր ու արմատական քննադատության է ենթարկում եսասիրությունը, հասարակական չարիքն ամեն տեսակի դրսևորումներով, կեղծիքը, շահասիրությունը, ստորաքարշությունը: Նրա հերոսները պատրաստ են զոհաբերելու ամենաթանկը՝ կյանքը, միայն թե մեր այս հողի վրա արդարությունը դառնա օդ: Վեպը բաղկացած է երկու մասից: Շահեն Արշակյանը երիտասարդ քննիչ է, նոր է ավարտել իրավաբանական ֆակուլտետը և սկսել աշխատանքի փորձաշրջանը: Առաջին մասում վարում է Համազասպ Բժշկյանի, երկրորդում՝ Մեխակ Էսքիջյանի գործերը: Անդրանիկ շփումներն են բուն կյանքի հետ, չնախապատրաստված, ինչ-որ չափով անակնկալ հանդիպումները մարդկանց հետ, և երիտասարդ քննիչը շատ բան է հայտնաբերում իր համար: Նա միամիտ պատանի չէ, ձևավորված որոշակի հայացքների տեր է, քիչ բան չի սովորել գրքերից: Բայց իրականությունը բոլորովին այլ բան է: «Հարցաքննություն» (1977) վիպակում, որի ամսագրային տարբերակը լույս է տեսել 1973-ին, Մելքոնյանին հաջողվել է կոնֆլիկտային հետաքրքիր իրադրության պայմաններում ստեղծել դատախազության երիտասարդ քննիչ Շահեն Արշակյանի կերպարը: Քննելով մի գործ, որտեղ թվում է, թե հանցանշանները պարզ են, մեղադրյալն ու տուժողները՝ հայտնի, երիտասարդ քննիչը, խորանալով գործի էության մեջ, հանգում է բոլորովին հակառակ եզրակացության: Բուն մեղավորը ոչ թե Համազասպ Բժշկյանն է, որը հարվածել ու վնասվածքներ է հասցրել երեք երիտասարդների, այդ թվում նաև իր թոռնիկին, այլ հենց տուժողներն են: Նրանք են, որ հերթական քեֆերից մեկի ժամանակ, հագուրդ տալով իրենց անբան զվարճությանը, բութ անտարբերությամբ Բժշկյանի խնամած արծիվը դնում են լվացքի մեքենայի մեջ և սեղմում էլեկտրական կոճակը... Այո՛, Բժշկյանը հարվածել ու վնասվածքներ է հասցրել երիտա-

սարդներին, և դրա համար նա պատասխանատու է: Բայց ովքե՞ր են իրենց վատնող այդ պորտաբույծները, ի՞նչ միջոցներով են ապրում, ի՞նչ միջոցներով են ավտոմեքենա գնել: Հենց այդ հարցադրումներն էլ լուսարձակում են վեպի սոցիալական ներքին բովանդակությունը: Հեղինակը գրիչը դրել է վերքոտ խնդրի վրա: Չէ՞ որ իսկապես գոյացել է մի խավ, թեկուզև փոքր, որը ապրում է պորտաբույծ կյանքով, անաշխատ եկամուտներով, մի միջավայր, որի քաղքենիական ըմբռնումները միանգամայն խորթ են կյանքի մեր իդեալներին: Մի՞թե կարելի է լուրջան մատնել Աղավնու պորտաբույծ կենսափոխտիությունը, որը նա երջանիկ լկտիությամբ շարադրում է քննիչին: Ինքը սովորական մի աղջիկ է և այնքան խելոք, որ գիտակցում է, թե անընդունակ է որևէ բան անել պատմության, աշխարհի, երկրի համար, և քանի որ նրանից ոչ մեկն այդպիսի բան չի էլ սպասում, ուրեմն ինչ է մնում անել, եթե ոչ վայելել արևի տակ եղած բուրբ բարիքները, ապրել հնարավորինս ճոխ ու շռայլ կյանքով... Ուրեմն կորչի շինծու բարոյականությունը, այդ բարոյականությունը կյանքի անհաջողակների համար է... Սոցիալական նույնպիսի սրությամբ է գրված հեղինակի նաև մյուս՝ «Ընթրիք հինգ հոգու համար» վիպակը: Անհրաժեշտ է, սակայն, նշել, որ սոցիալական սուր հարցադրումները երբեմն մնում են հրապարակախոսության մակարդակին, միշտ չէ, որ հեղինակին հաջողվում է դրանք բերել և իմաստավորել գեղարվեստական հյուսվածքից բխող գեղագիտական իդեալի: Հովի. Մելքոնյանն արտաքուստ ոչ բարդ, ոչ խճճված հանգամանքների նկարագրությամբ հաստատում է, որ նույնիսկ հարազատ մարդկանց փոխհարաբերություններն այնքան էլ դյուրին չեն, որ յուրաքանչյուրի կյանքում ինչ-որ բան խախտված է, ըստ որում խախտված է անդառնալիորեն: «Հարցաքննություն» վեպի գաղափարական ու գեղարվեստական նպատակաուղղվածությունը սա է. ցույց տալ մարդկանց հարաբերությունների մեջ գոյացած ճեղքվածքը: Իսկ դա ոչ թե ճակատագրական ինչ-ինչ աննախադեպ կամ անիմանալի փորձության հետևանք է, այլ ստեղծված սոցիալական անկանոն գոյավիճակի, մարդկային կապերի բարդացման: Վիպասանը, գլխավոր խնդիրը սրելով, գործողությունների ծավալումը տանում է ոչ այնքան Արշակյանի կերպարի զարգացման կորագիծը առանձնացնելու, որքան Արշակյանի միջոցով մյուս կերպարներն ընդգծելու նպատակով: Հենց կերպարների անհատականացման, նրանց բնավորություններից յուրաքանչյուրի յուրահատկությունը որսալու մեջ է Հովի. Մելքոնյանի ուժը: Նույնիսկ վեպում չերևացող հանգուցյալ քննիչ Միհրդատ Պապոյանը, որին էլ փոխարինել էր Արշակյանը, կենդանի բնավորություն է դարձել, որոշակիացել մարդկային-

կենցաղային թուլություններով ու պակասություններով: Արձակագիրը դրան հասել է կնոջ՝ Թեկոյի Պապոյանի կերպարի համակողմանի բացահայտման միջոցով: Հովհ. Մելքոնյանն ուշադրություն է բևեռում կենցաղին, հերոսների անձնական-ընտանեկան-կենցաղային մանրամասներին, և հաճախ նրա հերոսները հենց այս ոլորտում են առավելապես դառնում ներկայանալի: Արձակագրի վիպական կենցաղանկարները հիմնականում հաջողված են: Հովհ. Մելքոնյանն օժտված է դիտողական անուրանալի ձիրքով, թափանցում է մանրամասների մեջ՝ դրանց ընդհանուր տպավորության ամբողջացման համար՝ չվնասելով մանրամասներից յուրաքանչյուրի «ինքնությունը»: Հովհ. Մելքոնյանը գեղարվեստական մտածողության յուրատիպ խառնվածքի հեղինակ է: Նրան առանձնապես չեն հետաքրքրում սյուժետային բազմազան ճյուղավորումներով պատմությունները՝ իրար շարված, իրար լրացնող: Անգամ փոքր դեպքի, աննշան պատմության վրա նա կարող է լարել ստեղծագործության դինամիկան, դրա հիմքի վրա էլ դնել այս կամ այն կերպարը: Դրա հաստատումն է «Հարցաքննություն» վեպը: Ժամանակակից բարքերը ներկայացնելու առումով ուշագրավ գործ է նաև «Ընթրիք հինգ հոգու համար» վիպակը: Հեղինակը ներկայացրել է դպրոցական հինգ ընկերների, որոնցից ամեն մեկը կյանքում ընթացել է տարբեր ճանապարհով, հասել հասարակական կյանքի տարբեր մատույցների: Ահա այդ հերոսներն իրենց մասնագիտությամբ և հասարակական դիրքով՝ Նժդեհ Մալխասյան-անտառագետ, Գրիգոր Ժամկոչյան-ուսուցիչ, Վիրապ Մահիկյան-արվեստաբան, Մնացական Բեկյան-ավտոհանգրվանի դիրեկտոր, Արամ Կավկավյան- գինու գործարանի դիրեկտոր: Այս հերոսներից ամեն մեկը ներկայացնում է մարդկային հոգեբանության, բարոյականության և կյանքի հանդեպ ունեցած վերաբերմունքի մի բնագավառ, որն ընդհանրության մեջ բաժանվում է երկու մասի: Մի կողմից՝ ազնիվ աշխատանք և համեստ եկամուտներ, այդտեղից էլ՝ կյանքի հանդեպ ունեցած վերաբերմունքի և մարդկային հոգեբանության ու բարոյականության մի տարբերակ, մյուս կողմից՝ հասարակական դիրքի չարաշահում, անազնիվ եկամուտներ, կյանքն իրեն ծառայեցնող կուշտ մարդու սպառողական հոգեբանություն: Կյանքի փաստի ճշմարտացի վերարտադրումն ուղեկցվում է հեղինակային վերաբերմունքով, որը երևում է ոչ թե անմիջական խոսքով, այլ հերոսների հանդեպ տածած համակրանքով կամ հակակրանքով: Համակրանքը Նժդեհի ու Գրիգորի կողմն է, որոնք կարողացել են կյանքում պահպանել իրենց հոգու ազնվությունն ու նկարագրի մաքրությունը, հակակրանքը՝ Մնացականի և Արամի, որոնցից ամեն մեկը աշխարհի շալակը բարձրացած մի պաշտոնավոր

թալանչի է: Եկամտաբեր պաշտոնյաների և ամեն ինչ իրենց դիրքի ու կուտակածի տեսանկյունից նայող մարդկանց և համեստ ու ազնիվ աշխատանքի տեր մարդկանց միջև, բնական է, որ պետք է տեղի ունենա բախում: Նժդեհի և Ժամհարյանի ազնվությունը, արդար լինելով հանդերձ, պարուրված է խեղճության քողով: Այս խեղճությունն էլ հոգեբանական որակ է և բնորոշ որակ: Ձևակառուցվածքային կտրվածքով «Ընթրիք հինգ հոգու համար» վիպակի հետ նմանության եզրեր ունի «Հովանդապահները» ստեղծագործությունը: Գրողը գեղարվեստական քննության է ենթարկում մարդկային ու բարոյական արժեքների կրուստն ու անկումը, ձգտումների քամահրանքը, անձնապաշտության ուժգնացումը, հոգևոր աղքատությունը: Արձակագիրն օգտագործում է և՛ մենախոսության, և՛ ինքնախոստովանության, և՛ անդրադարձ հուշումների հնարները, ամենևին չի դիմում «հավելյալ» սյուժեների, ոչ էլ երկը կառուցում է միագծության սկզբունքով: Հեղինակային խոսքի կամ հերոսներից մեկի զրույցի մեջ հանկարծ առկայծում , ծնվում է մի միտք, հերոսի մի ուրվանկար, հին ու նոր պատմության մի ծալք: Հովի. Մելքոնյանը վերցնում է դա և հրաշալի ներկայացնում ստեղծագործության մեջ, հերոսին կամ պատմությունը տեսանելիորեն կանգնեցնում ընթերցողի առաջ: Կարելի է զարմանալ հեղինակի երևակայության, խոսքի կառուցման տարբեր հնարների, կերպարների հոգեբանական նրբագծերի, սրամիտ երկխոսությունների և ուրիշ հանգամանքների վառ խաղերով ու զունավորումներով: «Հարցաքննություն» վեպում արդիականության լարը չափազանց զորեղ է հնչում: Դա չի վերաբերում միայն առաջադրված խնդիրների կենսունակությանը: Գեղարվեստական մտածողության, լեզվի արտահայտչաձևերի առումով ևս Հովի. Մելքոնյանը հետամուտ է ժամանակակից վիպասանության ձևաբովանդակային կառուցվածքի, նրա նոր միտումների ստեղծագործական յուրացմանը: Նրա ոչ մի ծավալուն երկում վեպ թե՛ վիպակ, նկարագրական, արիեստական ծավալումները տեղ չունեն: Նույնիսկ անցյալի հերոսական ու ողբերգական դրվագների գեղարվեստական պատումներում Հովի. Մելքոնյանն արդիական մտածողությամբ, լեզվաոճական նորորյա հայեցողությամբ է վերարտադրում դեպքերն ու երևույթները: Իսկ անցյալի պատումները ոչ մեկ անգամ են զբաղեցրել Հովի. Մելքոնյանին: Հիշենք թեկուզ, առաջին վիպական կտավները՝ «Տրոնք արվարձանը», «Իմ Մելքոն պապը», «Քարավանը»: «Հարցաքննություն» վեպում հայ ժողովրդի անցյալը՝ եղեռնի ողբերգական պատկերներով՝ մերթ ընդ մերթ հորձանք են տալիս՝ միանգամայն կենդանի հնչողությամբ: Այդ պատկերները զուսպ են, խիստ, առանց լավկան ու սենտիմենտալ զեղումների: Տարոնցի բժիշկ Գևորգի

մարդկային գեղեցիկ արարքը 1915 թվականին Սասունում հիանալի մի ասք է, և վիպասանը ներկայացնում է թեկուզ վերոհիշյալ ձևով, բայց ոչ մի ավելորդ զեղում, հառաչանքի ոչ մի հոգոց: Ասարամ հորաքույրը հոգեվարքի ժամին անգամ կորցրած հայրենիքի հետ է, սակայն վշտի աչքերով չի վերապրում Արևմտահայաստանը, նրա թանկ մասունքները, այլ առողջ ու կենսական հուզապրումներով: Հովհ. Մելքոնյանի քաղաքացիական կողմնորոշումը հստակ է, վերաբերմունքը՝ վճռական: Ամեն ժամ, ամեն օր մարդը՝ երիտասարդ թե ծեր, անցնում է մեծ փորձաքննություն, պատասխանատու է ժողովրդի առջև, մարդկանց առջև, դա բարոյական-քաղաքացիական քննություն է, և պետք է խղճով ու ազնվությամբ բռնել քննությունը: «Հարցաքննություն» վեպի գաղափարական-գեղարվեստական առանցքն է սա, որն առհասարակ առանձնահատուկ դեր ունի Հովհ. Մելքոնյանի գեղարվեստական-բարոյաբանական դավանանքի համակարգում: Պատմության անիվի շարժման տրամաբանությունը՝ մարդկային, հասարակական, բարոյական ու քաղաքական զանազան կեռմաններով, զարգացման անսխալ հանգույցներում է դիտում ու արտացոլում Հ. Մելքոնյանը՝ իր երկերին տալով կենսական բովանդակություն և արդիական լիցքեր: Ժամանակակից արձակում երևան է գալիս երկխոսության նոր գծանկար: Հերոսները խոսում են պարզ ու որոշակի, առանց բառային պաճուճանքի: Հեղինակը կարողացել է նրբերանգների և մանրամասների մեջ հայտնաբերել մարդկային կյանքը կազմող շարժումներ ու վիճակներ, այդ ամենի համադրությամբ ստեղծել ինքն իր մեջ փակված հերոսի մի յուրահատուկ նկարագիր: Հովհ. Մելքոնյանը հետամուտ է ժամանակակից վիպասացության ձևաբովանդակային նոր միտումների յուրացմանը ոչ միայն արդիական թեմատիկայի երկերում, այլև անցյալի հերոսական ու ողբերգական դրվագների գեղարվեստական պատումներում:

ДРАМА СОВРЕМЕННОЙ ЖИЗНИ В ТВОРЧЕСТВЕ ОГАНЕСА МЕЛКОНЯНА

ОФЕЛИЯ ОГАНИСЯН

О. Мелконян по художественному восприятию уникальнй автор. Реальный факт жизни, в какой временно'й зоне он бы ни был, О. Мелконян обрабатывает с точки зрения истинного автора, рассматривая его со всех сторон. Истинное преображение жизни сопровождается авторским отношением, которое видно не на словах, а в симпатиях к своим героям. И худо-

жественным восприятием, и богатым языком О. Мелконян истинный представитель современного литературного повествования. В его произведениях, повесть это или роман, нет искусственных и описательных методов.

Ключевые слова – художественное мышление, оригинальная натура, реальный факт жизни, реальное воспроизведение жизни, описательный, искусственное развитие.

THE DRAMA OF MODERN LIFE IN HOVHANNES MELKONYAN'S WORKS

OPHELIA HOVHANNISYAN

Hovhannes Melkonyan is an author of unique artistic mentality and temperament. He studies and enhances the actual facts of life of any period from different angles with the apprehensive approach of a real author. The truthful reproduction of life is accompanied by the author's attitude, which is not conveyed by straightforward words, but through the sympathy or antipathy that Melkonyan experiences towards his heroes. As far as Melkonyan's artistic thinking and expressive language is concerned, he pursues the comprehensive-formative structure of modern novels and the new creative trends. There are no descriptive, artificial developments in none of his extensive works, novels or short stories.

Key words – artistic mentality, unique temperament, real life facts, a truthful reproduction of life, descriptive, artificial developments.

ՀՐԱՉՅԱ ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆԻ ՊՈՆՁԻԱՅԻ ԳՈՒՆԱՅԻՆ ՀԱՄԱՊԱՏԿԵՐԸ

ՏԱԹԵՎԻԿ ՊՈՂՈՍՅԱՆ

Հոդվածում փորձ է արվում Հրաչյա Հովհաննիսյանի գունային համապատկերը ներկայացնել որպես աշխարհընկալման յուրահատուկ համակարգ, տարբեր հոգեվիճակների արտահայտման եղանակ: Գույները բանաստեղծի ստեղծագործություններում հանդես են գալիս որպես խորհրդանիշներ, երիզվում են տարբեր նրբագծերով, ունեն համ ու հոտ, կենսատու լիցքեր են հաղորդում և ծովվում են մեղեդիներին:

Բանալի բառեր – գույն, նրբերանգ, աշխարհընկալում, հոգեվիճակ, տխրություն, հրճվանք, համապատկեր, ինքնատիպություն, առձայնույթ և բաղաձայնույթ, բանաստեղծական պատկեր:

«Պոեզիան,- գրում է Վ. Գ. Բելինսկին,- արբեցումն է, թրթռումը, մորմոքումը, կրքերի գուրգուրանքը, զգացմունքների հույզն ու փոթորիկը, սիրո գեղունությունը, վայելքի հրճվանքը, տխրության քաղցրությունը, տանջանքի երանությունը, արտասուքի անհագ ծարավը, տենչալի, տանջալի, կարոտալի խոյանք է»¹:

Բանաստեղծական պատկերը Վ. Գ. Բելինսկին դիտարկում է որպես հավիտենական գեղեցկության արտահայտություն, իսկ բանաստեղծին՝ որպես հրաշագործ, ով «...ամեն բանի մեջ ձևեր ու գույներ է տեսնում, ամեն ինչին ձև ու գույներ է տալիս, նյութականացնում է աննյութականը, երկնային է դարձնում երկրայինը, երկրայինը լուսավորում է երկնային լույսով»²:

Երկնային այդ լույսը բեկվում է բանաստեղծի ներաշխարհի պրիզմայով, դառնում տարբեր հոգեվիճակների գեղարվեստականացման միջոցներ :

Ստեղծագործական որոնումների իր ճանապարհին Հրաչյա Հովհաննիսյանը կատարելագործել է իր վարպետությունը, իր մեջ «կուտակել աշխարհի բոլոր լույսերը, գույները, որպեսզի զարմանալի մի օր ժայթքեր հրաբուխի պես և դառնար այն, ինչ Աստված էր վերուստ տվել իրեն»³:

«Ամեն ինչին ձև ու գույներ տալու» հրաշագործությունը բանաստեղծների մոտ դրսևորվում է խիստ անհատական՝ բացահայտելով նրանց

¹ **Բելինսկի Վ. Գ., Չերնիշևսկի Ն. Գ., Դոբրոյուբով Ն. Ա.,** Ընտիր երկեր, Երևան, «Սովետական գրող», 1980, էջ 32, 33:

² Նույն տեղում:

³ **Աբալյան Ռ.,** Հրաչյալի այգեպանը, «Հուշարձան Հրաչյա Հովհաննիսյանին», Երևան, «Արևիկ» հրատ., 2015, էջ 770:

ինքնատիպությունը, որն արտահայտվում է ոչ միայն ասելիքի թարմությամբ, այլև գույների ու մեղեդիների համադրությամբ:

Յուրաքանչյուր գույն առանձին կամ գունային համադրության մեջ արտահայտում է որևէ հոգեվիճակ, զգացմունք՝ տխրություն, թախիծ, վերհուշ, ուրախություն ու խինդ, վայելումի հաճույք, արարման հրճվանք:

Ծիածանի բոլոր գույների մի գեղեցիկ համադրություն է «Հրաշալի այգեպան» շարքը, մի ավարտուն խճանկար, որի համապատկերում գույները լրացնում են միմյանց, երիզվում տարբեր գույների նրբերանգներով: Կեռասենու ճյուղերի ու տերևների մեջ երկնքի կապույտը երիզվում է կանաչով, մանկան օրոցքի վրա թափվում են «կեռասներ՝ մոմե արցունքների պես» ջինջ ու զուլալ, անձրևից հետո «անձրևի ցողից, արևի շողից» այգին ժպտում է «թարմ ու բուրավետ» գույներով, «վարդի ու խաղողի, նուշի ու նարգիզի» նրբագծերով:

Գունավոր է բանաստեղծի տխրությունը՝ «աշնան անգույն ու թանձր մառախուղն է լավիս տերևներին», ուրախությունը՝ «Հիմա ժպտում է սարերին մով// Մի արև, արև ոսկեգանգուր»: Գյուղի ճամփաներին ձգվում է «կանաչ բարդիների հարսնեպարը», այգեպանները՝ «թուփ ու արևազօծ», հնձաններում հյուսում են գինու արևահամ ու արնագույն երգը, բանաստեղծի մտապատկերներում միմյանց հաջորդում են մանկության ու պատանեկության օրերի անխառն գույները.

*Հայրենի այգու մարգերում խաղաղ
Արևածաղկի պսակը դեղին,
Երազկուտ նազով թեքվում է դանդաղ՝
Ոսկե հայացքը մեկնած արևին՝:*

«Ժայռոտ ու բիրտ է եղել ընդերքը այգու», և այնտեղ «Լուկ օծերն էին գալարվում տաքուկ// Ամռան արևկեզ քարերի վրա»: Անդուլ աշխատանքով են այգու քարերը փշրվել ու դարձել «մետաքսի պես հող», ներկվել զարմանահրաշ գույներով:

Գույների համադրությամբ բանաստեղծը հյուսում է մի նրբագեղ գորգ, որի գույներն ամեն անգամ թարմանում են անձրևից հետո: Գարնանային այգին պատվում է ակացիաների ճերմակ մարգարիտներով.

Գարունը եկավ... Գարու-ն է նորից...

⁴ Հովհաննիսյան Հր., Հրաշալի այգեպան, Երևան, «Հայպետհրատ», 1964, էջ 91: Այսուհետ և շարադրանքում կնշվի միայն էջը:

Փառավոր գարուն.

*Ակացիան ճերմակ իր ուլունքներից
ժանյակ է կարում:*

*Մադանիներ է դեղձենին շարում
Ճյուղերին բարակ,
Մարգարիտներ է իր վրա շաղում
Սալորին ճերմակ:*

*Հոնին կապում է իր շուքին վայել
Շղթան հակինթե,
Բալենին արդեն հասցրել է կախել
Մարջանե գինդեր...(100)*

Գարնանային ցողաթաթախ կանաչը՝ երիզված մանուշակագույնի երանգներով, առաջին սիրո թրթիռներ է արթնացնում, ներարկում կենսատու լիցքեր: Փշատենու բույրից և ուռենու մեղմ գգվանքներից փշաքաղվում է առուն: Բույրերն ու գույները փոխվում են տարվա եղանակների ու բանաստեղծի ապրումների հանգույն.

*Փշատենին գարնան օդն է խեղդում բյուրով,
Անցորդներին կանչում ծաղիկներով դեղին,
Ուռին լուռ է միշտ իր հեզ հրապույրով,
Գիսակները թափում փախչող կոհակներին (108):*

Հետո գալիս է ամառը՝ «մուգ սաթի գույներով, ոսկե նախշերով», ջերմ գգվանքների հորդաբուխ բռնկումներով: Տոթ միջօրեի գույներով է լցվում այգին, «Փշատենին զվարթ իր ճյուղերն է փռում// Ուռին ջուրն է շոյում իր վարսերով նրբին»: Հետո աշունն է գալիս.

*Փշատենին աշնանն իր ալ, հարսենական
Պտուղներն է ցրում ափին, ջրերի մեջ,
Ուռին բարակ հովից հառաչում է անկամ,
Արտասվում է անգամ հուսակտրուր ու խեղճ:
Ոլորվում է առուն, մոլորվում է առուն՝
Խնդրության ու թախծի սոսափներին հյու (108):*

Անմոռանալի պատկերներ են դրանք բանաստեղծի համար՝ շաղախված անմոռանալի գույներով, մեղմ շրշունների արծաթազօծ երանգներով.

Ուր էլ որ գնամ, ուր էլ որ լինեմ,
 Եվ ինչ չքնաղ էլ այգի որ լինի,
 Ես միշտդ փեսանում եմ աչքերիս դեմ
 Մի արծաթափայլ փշափեմի:
 Փշափներն ինչպես ոսկեդեղին
 Բզեզներ լինեն պարսով նստած
 Նա է ցույց փայլիս այգուս ուղին,
 Եվ փուն եմ գալիս ես կարոտած (129):

Բոլոր գույներից ավելի թանձր են կարմիրը, ոսկեգույնը, նարնջագույնը, ոսկեդեղինը, որոնք ավելի հաճախ են գործածվում բանաստեղծի նկարակալին, հանդես գալիս սերտ միասնության մեջ, նրբագծեր փոխանցում միմյանց, հյուսում հրաշալի խճապատկերներ.

Փովել է աշունն արևոտ ու տաք,
 Ծփում են հրե գույները նրա...
 Մասրենու մի թուփ ցանկապատի փակ,
 Ոսկե դդումներ պապերի վրա:

Ննջում է այգում հնձանն իմ լռին,
 Քիվերին կարմիր բիբարի շարեր,
 Հնձանի տափակ, հողաշեն կտրին,
 Խնձորի չիրն է խալու պես փովել (119):

Այգին պատվել է «շաֆրանի գույնով», դեղձենին ոսկեդեղին է կարում կանաչների վրա, «ոսկեբոց արևը՝ հասած նարինջի նման» իր հյութերն է ներարկում հասունացող մրգերին: Այս ամենը բանաստեղծի նկարակալին կմնային որպես նատյուրմորտներ, եթե չհամադրվեին մեղեդիներին, կթողնեին դեկորացիաների տպավորություններ: Հրաշյա Հովհաննիսյանը հնչյունավորում է գույները.

Ծղրիդի, մեղվի, բզեզի սույլով,
 Գզվում է այգիս անվերջ, միալար,
 Թիթեռներն ուրախ ճախրում են հույլով,
 Կարծում են օրը դարձել է երկար (118):

Այս համապատկերում «լավում է հեռավոր մի բառի զնգոց», «սայլի մուրր ճոխնչ», ծառերը խշշում ու «փռում են մեղմության մի քող», «նշենին օրոր է կարդում», «հասմիկը փսփսում է վարդին»: Ամեն ինչ համահունչ է բանաստեղծի ներհայեցողությանը.

*Խշշոցն այդ հնչում է հոգուս
Մինչև խոր, մինչև ու~շ աշու'ն...
Այդ գիշերն է խշշում այգուս,
Այդ կյանքիս աշունն է խշշում (120):*

Հետո ծմեռն է գալիս, ու տխրությամբ են լցվում բանաստեղծի հոգին ու այգին: Աշնան դեղինը ծածկվում է եղյամի թափանցիկ քողով, որ սադաֆի պես ճերմակ հարսնաքող է հիշեցնում: Այգում ու «հանդերում ցանած լաց է համատարած ու թաց լուրջուն է»:

*Անձրևներ են թափվում միապաղաղ, թախծով,
Քրիզանթեմի մարգին սպիտակ ու դեղին,
Եվ արևածաղկի ջարդված կոթուկներին
Թափվում, որջ աշխարհը ողորում են թացով:*

*Շուրով ծմեռ կգա ու կծածկի այգիս
Սադաֆի պես ճերմակ հարսանեկան քողով,
Եվ նա իր գարթնքի գարնան երազներով
Քուն կմտնի դադրած, թևափարա~ծ, հանգի~ստ (131):*

Բանաստեղծը «...հաճախ պարզ տեսողությամբ ընկալվող առարկայական աշխարհը տեսնում է նաև իր ներքին տեսողությամբ, իր երևակայությամբ, և վերջինիս մեծագույն ուժով ձայն, շեշտ, գույն միանում են և բանաստեղծական ոլորուն սանդուղքներով բարձրանում ու ձուլվում տիեզերքի գույներին ու ձայներին»⁵:

Հրաչյա Հովհաննիսյանը շնչավորում է ծառը, թուփը, նրանց հետ նստում զրույցի, ուրախանում ու տխրում նրանց հետ.

*Թուխպ է իջել սրտիս վրա
Անասելի,
Եկ միասին լացենք, իմ հե'զ,
Ի'մ ուռենի (113):*

Հրաչյա Հովհաննիսյանի բանաստեղծություններում կան նաև մոայլ գույներ՝ սև, մոխրագույն, մշուշապատ, որոնք նրա տրտմագին ապրումներն են խորհրդանշում, բացահայտում բանաստեղծի ծանր ապրումները, հիշեցնում անդառնալի կորուստները:

⁵ **Գրիգորյան Ա.**, Գույնի խորհուրդը Համո Սահյանի չափածոյում, ՀՊՄՀ, «Հայագիտական հանդես», Երևան, 2017, N 4 (38), էջ 4:

ЦВЕТОВАЯ ПАНОРАМА ПОЭЗИИ ГРАЧЬЯ ОГАНИСЯНА

TATEVIK POGHOSYAN

В данной статье автор намеревается представить цветовую панораму Грачья Оганисяна как особую структуру восприятия мира и способ выражения разных душевных состояний. В произведениях поэта, цвета представляются как символы, начерчиваются разными тонкими чертами, имеют вкус и запах, передают животворный заряд и сливаются с мелодиями.

Ключевые слова – цвет, оттенок, восприятие мира, душевное состояние, восторг, панорама, своеобразие, ассонанс и аллитерация, стихотворный портрет.

CHROMATIC IMAGERIES IN HRACHYA HOVHANNISYAN'S POETRY

TATEVIK POGHOSYAN

In this article Tatevik Poghosyan attempts to present Hrachya Hovhannisyanyan's chromatic imageries as a unique system of a worldview, as a means of expressing different human psychic conditions. The colors in Hovhannisyanyan's poetry present symbols framing various subtle tensions and connections. They reflect a lively, imaginative and dynamic *inner world* interwoven with melodies.

Key words – color, nuance, worldview, psychology, sadness, joy, imagery, unique, extraneous and consensus, poetic imagery.

ՁԻՈՒ ԿԵՐՊԱՐԸ «ՔՅՈՈՅՂԻ» ԷՊՈՍՈՒՄ ԵՎ ԴՐԱ ԱՌԱՍՊԵԼԱԲԱՆԱԿԱՆ ՀԻՄՔԵՐԸ

ՍԱՄՎԵԼ ՌԱՄԱԶՅԱՆ

«Քյոոզլի» էպոսը թեև ուշ միջնադարի ստեղծագործություն է, սակայն պարփակում է բազմաթիվ վաղնջական շերտեր ու հնագույն առասպելաբանական տարրեր, որոնցից առավել ցայտուն է արտահայտված ձիու պաշտամունքը: Քյոոզլու ձիու ծագումն էպոսի գրեթե բոլոր տարբերակներում նույն կերպ է նկարագրվում. Ղըռաթը ծնվում է ջրային (ծովային) հրեղեն ձիու և ջրի ավիին արածող մատակի զուգավորումից: Հողվածում ներկայացվում են ձիու կերպարի առասպելաբանական հիմքերը, այդ թվում՝ նաև առկա հայկական նյութերի հետ համադրությամբ: Ակնհայտ է, որ «Քյոոզլի» էպոսի ոչ միայն հայկական, այլև թուրքական զանազան՝ առավելապես նախկին հայկական ու հայաբնակ տարածքներում գրառված տարբերակներում նկատելի է տեղական բնիկ հայոց վիպական տարրերի ու ավանդությունների ազդեցությունը:

Քանալի բաներ – Քյոոզլի, ձի, ծովածին, «կոյրի զավակ», ձիու պաշտամունք, Ղըռաթ:

«Քյոոզլի» էպոսը, ուշ ժամանակաշրջանի (XVIIդ.) ստեղծագործություն լինելով, թյուրքական մյուս էպոսների ու հերոսական ասքերի համեմատ իր տարածվածության տեսակետից նախադեպ չունի, այն համընդհանուր ընդունելության է արժանացել ամենատարբեր ազգերի շրջանում՝ Տյան-Շանից մինչև Բալկաններ, Կասպից ծովից մինչև Սիբիր: Հետազոտողների մեծամասնության կարծիքով (Վ.Մ.Ժիրմունսկի, Բ.Ա.Կարրիև, Ն.Փ.Բորաթավ ևն) «Քյոոզլի» էպոսի ձևավորումը սկսվել է XVIIդ.-ից և մինչև XIXդ. վերջերն այն ենթարկվել է գեղարվեստական բազմաբնույթ մշակումների ու փոփոխությունների: Էպոսի արևմտյան խմբում ընդգրկված տարբերակները (թուրքական, ադրբեջանական, հայկական, քրդական, վրացական, դաղստանյան ևն) հիմնականում հանգում են ատրպատականյան (կամ, այսպես կոչված, «վաղադրբեջանական») «Քյոոզլու» էպոսին, ինչպես գտնում է հետազոտողների մեծամասնությունը¹: Դրանք, հիմնավորապես պահպանելով պատմական իրա-

¹ Նկատի է առնվում 1830-ական թթ. Իրանի Ատրպատական (Ադրբեջան) երկրամասում ռուսաստանցի (լեհ) արևելագետ Ալեքսանդր Խոճկոյի (1804-1891) գրառած և 1842թ. Լոնդոնում անգլերեն տպագրված ամբողջական տարբերակը (**Chodzko A.** Popular Poetry of Persia as Found in the Adventures and Improvisations of Kurroglou, the Bandit – Minstrel of Northern Persia, and in the Songs of the People Inhabiting the Stories of the Caspian Sea. London, 1842), որը, 14 տարի անց թարգմանվելով ռուսերեն, հրատարակվել է Թիֆլիսում (Кёп-оглу, восточный поэт-наездник, Тифлис, 1856): Բնականաբար, սովյալ

դարձությունների իրական արձագանքները և շերտերը, սկզբնավորվելով անմիջական պատմական հենքից, ճշմարտացիորեն են վերարտադրել Փոքր Ասիայում և Հարավային Կովկասում XVI-XVIIդդ. տեղի ունեցած անցքերը, այն է՝ ջալալիների ապստամբությունները: Վերոհիշյալ խմբի տարբերակները հիմնականում զերծ են առասպելական և հեքիաթախառն գծերից, ինչն, ինքնըստինքյան, վկայում է կայուն պատմական հիմքի առկայության մասին: Արևելյան տարբերակներում (թուրքմենական, ուզբեկական, տաջիկական, դազախական, կարակալպական, Բուխարայի արաբների, տորոլ-թաթարական, ույղուրական ևն) արևմտյան խմբին բնորոշ պատմավավերական ատաղձը գրեթե անհետանում է՝ իր տեղը զիջելով վաղնջական հեքիաթախառն ու նախախլամական տարրերով հավելված գրույցների շարքին և իրանական առասպելաբանությանը:

Ուշ միջնադարի ստեղծագործություն լինելով հանդերձ՝ իր զանազան ազգային տարբերակներում «Քյոռոզլի» էպոսը պարփակում է բազմաթիվ առասպելաբանական հնագույն տարրեր, որոնցից առավել ցայտուն է արտահայտված ձիու պաշտամունքը: Դրան առնչվող տարրերը հիմք ընդունելով՝ ժամանակին դեռևս Ժ.Դյումենգիլն է նշել «Քյոռոզլու» տարբեր վիպական ստեղծագործությունների միջև համանմանությունների առկայությունը: Մասնավորապես Դյումենգիլը հատուկ ուսումնասիրություն է նվիրել հայրերի կուրացման և որդիական վրեժխնդրության մասին Փոքր Ասիայում, Հյուսիսային և Հարավային Կովկասում տարածված, այսպես կոչված, «կույրի գավակի» գրույցի համեմատական վերլուծությանը: Նրա կարծիքով գրույցի հնագույն ձևը Հերոդոտոսի (Ք.Մ.Ա. Վդ.) մոտ պահպանված սկյութական առասպելն է, ապա Փավստոս Բուզանդից և Մովսես Խորենացուց ավանդված «Պարսից պատե-

ժամանակահատվածում էպոսն ադրբեջանական (ատրպատականյան) էր համարվում գրառման տեղավայրի հաշվառմամբ, սակայն 1918թ. հետո «Ադրբեջան» անվամբ կազմավորման ի հայտ գալով՝ դրան ուղղակիորեն վերագրվել է էթնիկ պատկանելություն: ԽՍՀՄ օրոք հարցն առավելապես կրել է համաթուրանական գունավորում՝ ելնելով «Հարավային Ադրբեջանի» կեղծ դրույթից, ընդամին, հենց այդ ժամանակից շրջանառության մեջ է դրվել «հարավադրբեջանական» բացարձակ հակագիտական որակումը: Էպոսի խոշորագույն հետազոտողներից Խ.Կորոզլին, ինքը ծագումով Իրանից լինելով, վերջին շրջանի իր ուսումնասիրություններում Խոճկոյի գրառած տարբերակի վերաբերյալ նախապատվություն է տվել «վաղադրբեջանական» որակմանը: Սույն ուսումնասիրության մեջ Ադրբեջանական ԽՍՀ-ում գրառված պատումներից տարբերելու և քաղաքական նկատառումներով առաջացած տեղանվանական շփոթից խուսափելու նպատակով օգտագործել ենք «ատրպատականյան» եզրը:

րազմ» հերոսավեպը, հատկապես Շապուհի կողմից ձիու պատճառով Տիրան թագավորի կուրացման և նրա որդի Արշակ Բ-ի վրիժառության ու մահվան դրվագները²: Ամենաուշ խմբագրություններն օս-նարտական, սվանական և թուրքական («Քրոնոլի») ասքերն են: Սկյութական, հայկական և թուրքական տարբերակներում հայրերի կուրացման պատիժն անպայմանորեն կապված է ծիաբուծության հետ, ինչը ավելի հստակ ու տրամաբանական է ներկայացված Արշակ Բ-ի վեպում: Վերջինիս և «Քրոնոլի» էպոսի միջև Դյումեզիլը մի շարք հետաքրքրական համանմանություններ է նշում, ի վերջո, հնարավոր համարելով դրանց ընդհանուր կապը, բայց ոչ անպայման ծագումնաբանական³:

Ժ.Դյումեզիլի այս տեսությունը զարգացնելով՝ ֆրանսահայ բանասեր Հ.Պերպերյանը ևս մի քանի համանմանություններ է նշում և դրանց առկայությամբ հիմնավորում, որ «Քեոնոլլուի գրույցին մեկ մասը Արշակի վեպին սերած է: Այս մասը նախապես պետք է որ անջատ եղած ըլլայ եւ պատմական Քեոնոլլուի անուան շուրջ կազմուած դիւցազնավեպէն վերջ ծուլուած անոր հետ»⁴: Պերպերյանի կարծիքով. «Արշակ առած է Ռուշան կամ Քեոնոլլու-Ռուշան անունը», իսկ երկու վեպերի ծուլումը կատարվել է հայ աշուղների կողմից: Սակայն որոշ վերապահությամբ գտնում է, որ «եթէ ընդունուի որ Քեոնոլլուի դիւցազնավեպին մեկ մասը սերած է Արշակի վեպէն, պետք է ընդունիլ նաեւ թէ այս վերջինը իր գոյութիւնը պահած է առնուազն մինչեւ ԺՁ դար»⁵:

«Սասնա ծռեր» էպոսի պատումների ուսումնասիրության վերաբերյալ Ս.Կանայանցը ժամանակին մի շարք նույնացումներ է արել, ինչպես Քրոնոլլուն Արշակ Բ-ի, Ղըռաթը՝ Տիրան արքայի Ճարտուկ Ճանճկենի կամ Քուռկիկ Ջալալու, Քրոնոլլու Ջուլֆիղար թուրը՝ Թուր Կեծակիի կամ «հավլունի թրի» հետ ևն⁶: Նույն մոտեցումն է իշխել նաև XXդ. 30-ական թթ. «Դուրյան» գրական մրցանակի Երուսաղեմի հանձնաժողովին ներկայացրած նրա մեկ այլ ուսում-

² Dumézil G. Les légendes de “Fils d’aveugles” au Caucase et autour du Caucase // Revue de l’Histoire des Religions, Vol. 117, p. 50-74, Paris, 1938. Տե՛ս Հերոդոտոս, Պատմություն ինը գրքից, թարգմ.՝ Ս.Կրկյաշարյանի, Երևան, 1986, գ. 4, 1-4:

³ Dumézil, p. 50-74.

⁴ Պէրպերեան Հ., Արշակ Բ. եւ Քեոնոլլու, Փարիզ, 1938, էջ 40:

⁵ Նույն տեղում, էջ 43:

⁶ Կանայեանց Ս., Ջոջանց տուն կամ Սասնայ ծռեր վեպի երեք փոփոխակ, Վաղարշապատ, 1910, էջ 2, ԺԳ, ԺԵ, Ի:

նասիրության մեջ, որը, հավանության չարժանանալով, չի հրատարակվել և անհայտ է⁷:

Դյունեզիլի և Պերպերյանի տեսությունը զարգացնելով՝ ֆրանսահայ բանասեր Ս.Ահյանը հանգում է հետևյալ եզրակացությանը. «Սկյութների, Արշակի և Քյոռոզլու պատմությունները կազմում են այստեղ ուսումնասիրված առասպելական թեմայի երկրորդ տարբերակը: Այստեղ հայրերի կուրացման պատճառը ձին է: Կույրերի որդիները դավաճանում են իրենց ստրուկի կամ վասալի ծագմանը՝ իրենց իշխողների նենգությունից դրդված»⁸: Ի վերջո, եզրակացվում է, որ պահպանված տվյալները և գրառված ավանդազրույցները «հաստատում են նույն առասպելական թեմայի տարբեր տեղափոխությունները և կրած ձևափոխությունները՝ ըստ պատմական և աշխարհագրական պայմանների և զարգացման յուրահատուկ մակարդակների»⁹:

Թեման համակողմանի քննել է նաև Ա.Պետրոսյանը, որի համոզմամբ. «...չնայած ուշ, պատմական տարրերի առատությանը, «Քյոռոզլու» բազմաթիվ վիպական տարրեր շարունակում են նույն շրջաններում տեղայնացվող հնագույն վիպական ու առասպելական ավանդությունները (ինչպես և նույնը «Սամնա ծոերում»): Արշակ թագավորի վեպն իր հերթին համարվում է Քյոռոզլու՝ որպես «կույրի որդու» բացահայտ նախորդ հայկական վիպական ավանդության մեջ¹⁰: Փաստացի «Քյոռոզլին» ներառում է Արշակի առասպելի առանցքային տարրերը՝ հորը կուրացնելը, պայմանավորված ծիու հետ կապված մի թյուրիմացությամբ և հերոսի վրեժը¹¹: Առկա բազմաթիվ համանմանություններով եզրակացվում է, որ «Քյոռոզլին» շարունակում է, և չէր կարող

⁷ «Զրոյցների եւ վէպերի «պատմական աստառ» որոնելը դարձած է հեղինակի մասնագիտութիւնը,- գրել է ձեռագիրը քննած Ն.Աղբալյանը,- եւ այս աշխատութեան մէջ մենք հանդիպում ենք մի շարք նոյնացումների, որոնց վրայից {Կանայեանցը} անցնում է արագ (Քեօռօղլի=Արշակ Բ., Ախպօր տղայ= Հռադամիզը=Երուանդ, եւ այլն)» (Աղբալեան Ն., Քննական տեղեկագիր Ն.Աղբալեանի ի մասին Ս.Կանայեանի «Քաջանց տուն (Արշակունիք)» ժողովրդական վէպի», «Սիոն», թիւ 1, Յունուար, էջ 20-24, Երուսաղէմ, 1937, էջ 22):

⁸ Ահյան Ա., Կույր հոր ու իր տառապալ որդիների առասպելական թեման և Քյոռոզլին, «Բանբեր Երևանի համալսարանի», թիվ 3 (93), էջ 148-153, Երևան, 1997, էջ 153:

⁹ Նույն տեղում:

¹⁰ Պետրոսյան Ա., Հայկական էպոսի հնագույն ակունքները (հնդեվրոպական առասպելներ և պատմական նախատիպեր), Երևան, 1997, էջ 42:

¹¹ Պետրոսյան Ա., Հայոց պատմությունը և վիպական բանախյուսությունը, «Բանբեր Մատենադարանի», թիվ 21, էջ 131-142, Երևան, 2014, էջ 138:

չարունակել, հայկական և հայաստանյան հնագույն վիպական ավանդույթը»¹²:

Ընդհանրապես ձիու պաշտամունքը զգալի է եղել Հին Հայաստանում կապակցվելով արևի պաշտամունքի հետ: Քսենոփոնի վկայությամբ Մեծ Հայքում արևի աստվածությանը ձիեր էին զոհաբերում, իմա՝ Ք.Մ.Ա. Vդ.¹³: Ողջ Փոքր Ասիայում ընդունված էր Արևի տաճարներին մարտակառքերի զոհաբերությունը: Ստրաբոնի հաղորդմամբ Աքեմենյան շրջանում պարսից արքային Միհրական տոների համար Հայաստանի սատրապը տարեկան 20 հազար մտրուկ էր ուղարկում¹⁴, ինչը վկայում է զարգացած ձիաբուծության մասին: Աստվածաշնչում ևս առկա է հիշատակություն փյունիկյան քաղաքների շուկաներ «ի տանէ Թորգոմայ» բերված ձիերի ու ջորիների վաճառքի մասին¹⁵: Ձիու պաշտամունքի տարածվածության վերաբերյալ է վկայում պատմական Հայաստանի տարածքում հայտնաբերված հարուստ հնագիտական նյութը, ինչպես նաև նույնիսկ վաղ միջնադարում դրա տարրերի առկայության հանգամանքը:

Ձիու պաշտամունքային առասպելաբանական տարրն ընդհանրապես, զգալիորեն դրսևորվում է տարբեր ազգային վիպական ստեղծագործություններում: Ակադեմիկոս Վ.Ժիրմունսկու ընդգծմամբ. «...հերոսական էպոսը մեծ ուշադրություն է դարձնում դյուցազնի սպառազինությանն ու նրա ձիուն... Սխրանքի իրականացման համար անհրաժեշտ սրի ձեռքբերումը կապակցված է եղել մեծ դժվարությունների հետ, և ձիու ձեռքբերման նման այն ինքնին կարող էր լինել հերոսի առաջին սխրանքը»¹⁶: Որպես երկու տարրերի համակցության օրինակ Ժիրմունսկին նշում է Քեռի Թորոսի կերպարը «Սասնա ծռերից», ընդգծում, որ վերջինս ոչ միայն որպես հրաշալի դարբին է ներկայանում, այլ նաև ձիերի բոլոր տեսակները զանազանող¹⁷: Ընդհանրապես ձիու կերպարի առնչությամբ Ժիրմունսկին նշում է ներքոհիշյալ կարևոր պահերը.

Ձին՝ որպես դյուցազնի մարտական ընկեր և գլխավոր օգնական, ռազմական կյանքի իրական պայմանների համապատասխան էպոսում խաղում է

¹² **Պետրոսյան Ա.**, Հայկական էպոսի հնագույն ակունքները..., էջ 43:

¹³ **Քսենոփոն**, Անաբասիս, թարգմանությունը՝ Ս.Կրկյաշարյանի, Հայկ. ՍՍՀ ԳԱ, Երևան, 1970, էջ 98:

¹⁴ **Ստրաբոն**, քաղեց և թարգմանեց՝ Հ.Աճառյան, Երևան, 1940, էջ 61:

¹⁵ Տե՛ս **Եզեկիէլ**, Իէ, 14:

¹⁶ **Жирмунский В. М.** Народный героический эпос. Москва-Ленинград, 1962, стр. 21-22.

¹⁷ Նույն տեղում, էջ 22:

ոչ նվազ կարևոր դեր, քան դյուցազնական հեքիաթում,

ձին նախատեսված է հերոսի համար, և հանձին նրա՝ ինքն է ճանաչում իր տիրոջը... կապված է համակրական կապով, ծնվել են միևնույն օրը,

ձիու կերպարում պահպանվել է հեռավոր կապը ձիու մասին հնագույն տոտեմական հավատալիքների վրա հիմնված առասպելաբանական պատկերացումների հետ, որպես մարդու անփոխարինելի օգնական կենդանու,

ձիու ընտրությունը և ձեռքբերումը հերոսի ուժի առաջին փորձությունն է, դրանով հանդերձ՝ նաև հենց ձիու փորձությունը, ինչը սովորաբար կրում է առասպելական բնույթ,

ջրային տեղանքում ձիու ձեռքբերման ու փորձության պահը, սովորաբար ծեր ձիապանի կամ պատանի հերոսի հովանավորի դերում հանդես եկող այլ ծերունու մասնակցությամբ, բազմիցս հանդիպում է թյուրքալեզու ժողովուրդների մոտ,

թյուրքալեզու ժողովուրդների հերոսական էպոսը պահպանել է թևավոր ձիու՝ «թուվարի» կերպարը, ինչպես Ալփամըշի Բայջըբարը, Քյոռօղլու (Գյոռօղլու) նշանավոր Ղըռաթը, որը նաև ջրային ծագում ունի, հայտնվել է լճից կամ ծովից¹⁸:

Էպոսի բոլոր տարբերակներում առկա Քյոռօղլու ձիու՝ Ղըռաթի (թրք.՝ «գորշ ձի») կերպարն առասպելական բնորոշ գունավորում է ստացել՝ տեղական միջավայրում արդեն իսկ ձևավորված վիպական ավանդույթի համեմատ: Ընդհանրապես ձիու պաշտամունքի առասպելաբանական տարրը պարզորոշ ընդգծվում է «Քյոռօղլու» արևմտյան խմբի տարբերակներում (թուրքական, ատրպատականյան, հայկական ևն): Քյոռօղլին իր սխրանքները կատարում է Ղըռաթով և Դորաթով (Դուրաթ, Տորաթ՝ նույնպես ջրային ծագմամբ), երբեմն նաև Արաբ-աթով (արաբական ձի)¹⁹: Քյոռօղլու մարտաձին օժտված է հրաշք-

¹⁸ Նույն տեղում, էջ 23-26: Թևավոր ձիերի հետ կապված Վ.Ժիրմունսկին ժամանակին նշել է հարավ-սլավոնական ժողովուրդների էպոսի հերոս Մոմչիլա վոևոդայի ձիու՝ Յաբոչիլոյի կերպարը, որը ջրային ծագում ունի, սերում է լճում բնակվող թևավոր քուռակից: Մատնանշվում է, որ թևավոր ձիեր սլավոնական ժողովուրդների էպոսում չեն հանդիպում, ըստ այդմ, հնարավոր է համարվում նման մոտիվի ներմուծումը Մերձավոր Արևելքում տարածված Քյոռօղլու վիպական գրոյցների Ղըռաթի ազդեցությամբ (նույն տեղում, էջ 27):

¹⁹ Վ.Խուլուֆլուի գրառած և 1927թ. հրատարակված ադրբեջանական տարբերակում առկա է չորրորդ ձիու՝ թուրքմենական ձիերի ցեղից սերող Աղջա-Գուզիի կերպարը (**Карыев Б. А.** Эпические сказания о Кёр-оглы у тюркоязычных народов. Москва, 1968, стр. 53-54):

հատկություններով. թևավոր է, ունի բանականություն, օգնում է տիրոջը հարձակման և պաշտպանության ժամանակ, հսկում է նրա դյուցազնական քունը, հեռու տարածության վրա զգում թշնամու մոտենալը, արթնացնում տիրոջը ևն:

Նույն առանձնահատուկ գծերը՝ կապված ձիու պաշտամունքի հետ, բնորոշ են նաև թուրքմենական պատումներին: Այստեղ Ղըռաթը ևս սերում է հոչակավոր «թուլփար» թևավոր ձիերի ցեղից ևն: Ձիու տոտեմական պաշտամունքի վերապրուկները պահպանվել են նաև տաջիկական «Գուրուզլի» («Գուրգուլի») էպոսում, որում առկա է, այսպես կոչված, «իմաստուն ձիու» («ասպի աղլըդոր») կերպարը: Վերջինս ևս խորհուրդներ է տալիս, օգնում դժվարին կացության մեջ հայտնված հերոսներին: Համարվում էր, որ ձիու մազը, միսը և սանձը ուժ են հաղորդում, կատարում պահպանիչ դեր, ձիու հատկությունները փոխանցվում էին նրա միսը ճաշակողին ևն²⁰: Տաջիկական պատումներում «բափար» (թևավոր) հրաշք-ձիերը հանդես են գալիս մի քանի անուններով՝ Կիրաթ, Կիր, Ջայնուկիր, երբեմն նաև Կիզիլ: Նրանց մասին էպոսում ասվում է, որ «առանց նժույգի Չամբուլը (իմա՝ Չամիթելը) կկործանվի»²¹: Ընդամին, տաջիկական տարբերակում ակնհայտ է իրանական առասպելաբանության զգալի ազդեցությունը՝ «Շահնամեի» Ռախշին բնորոշ գծերով:

Քյոռոշլու ձիու ծագումն էպոսի գրեթե բոլոր տարբերակներում նույն կերպ է նկարագրվում. Ղըռաթը (հայ աշուղական և գրական մշակումներում՝ «Պիսակ ձի»)՝²² ծնվում է ջրային (ծովային) հրեղեն ձիու և ջրի ափին արածող մատակի զուգավորումից: Քյոռոշլու հայրը, որ սուլթանի (շահի) ձիապանն էր, ականատես է լինում այս հրաշքին և նախատեսում հրաշալի քուտակի ծնունդը: Այդ առթիվ հիմնականում Արաքս գետն է նշվում որպես գործողության վայր, թեև այն այլ տարբերակներով տեղայնացվում և կապվում է բազմաթիվ գետերի, լճերի և նույնիսկ ծովերի հետ: Օրինակ, Վանա բարբառով գրառված հայկական պատումում Ղըռաթի ծագումը կապվում է Վասպուրականի Նազիկ

²⁰ Брагинский И. С. Исследования по таджикской культуре. Москва, 1977, стр. 57.

²¹ Նույն տեղում, էջ 96:

²² Ղըռաթը թարգմանաբար «Պիսակ ձի» է նշվում հատկապես աշուղ Ջամալու (Մկրտիչ Տալյանց) թուրքերենից փոխադրված մշակման մեջ (Քոռոշլու հեքիաթը. Գզիր Օղլու եւ Պոլի Բէկի հետ պատահած անցքերը, փոխադրեց տաճկերէնից հայերէն Մկրտիչ Տալեանց Աշըզ Ջամալին, Մասն առաջին, Թիֆլիզ, 1897, էջ 6 ևն): Միաժամանակ Ջամալու կողմից գործածվում է «Ղըռ ձի» ձևը ևս (Քոռոշլու հեքիաթը. Դամրջօղլու եւ Համզա-բէկի հետ պատահած անցքերը, փոխադրեց տաճկերէնից հայերէն Մկրտիչ Տալեանց Աշըզ Ջամալին, Մասն երկրորդ, Տիֆլիս, 1904, էջ 83):

և Խաչու լճերի հրեղեն ձիերի մասին առասպելների հետ²³:

Ռուսաստանցի (լեհ) արևելագետ Ալ. Խոճկոյի գրառած ատրպատականյան («վաղադրբեջանական») տարբերակում Քրոռոլի-Ռուշանի հայրը՝ սուլթան Մուրադի ծիապան Միրզա Սերրաֆն ականատես է լինում գետից ելած հովատակի և զամբիկի զուգավորմանը, կանխատեսում հրաշք-նժույգի ծնունդը: Հետագայում սուլթանին ներկայացված արտաքուստ անհարմար ձիու պատճառով հերոսի հայրը հանիրավի կուրացվում է, ինչից հետո ձին բաժին է ընկնում Քրոռոլուն: Վերջինս հոր խորհրդով ձիուն քառասուն օր պահում է քարանձավում, ապա մաքրելու ընթացքում անզգուշությամբ հատում է թևիկները, այսինքն՝ ջրային ծագում ունեցող նժույգը պետք է որ թևավոր դառնար, սակայն հայրը սփոփում է՝ ասելով, թե Ղըռաթին որևէ ձի չի համարձակվի մոտենալ՝ նրա սմբակների բարձրացրած փոշու պատճառով²⁴:

Մյուս տարբերակների պես ևս նույն կերպ է պատմվում «ղանաթի» (թևավոր) Ղըռաթի ծագումը Ուրմիայի բարբառով հայկական միակ հրատարակված տարբերակում (ասացող՝ Գևորգ Թարոյան Ավագյան). Քրոռոլու հայրը՝ Հասան ամին, ձիերի երամակն արածելու է տանում Արաքսի վտակ Կարասուփ (Սև ջուր) մոտ, որտեղ էլ տեղի է ունենում հրեղեն ձիու և մատակի զուգավորումը²⁵: Բանահավաքի վկայությամբ. «ժողովրդի մեջ տիրող առասպելների համաձայն՝ հրեղեն ձիերն ապրում են ծովերում կամ լճերում, նրանք թևավոր են, գարնան ու ամռան լուսնակ գիշերները ջրից դուրս են գալիս ափը, արածում են, խաղում, և մարդ տեսնելիս՝ իսկույն խորասուզվում ջրի տակ և աներևութանում»²⁶:

Համանման կերպով է պատմվում Ղըռաթի ծագումն Արցախում գրառ-

²³ Քյոռ-Օլլի, ժողովրդական վիպասանություն, հավաքեց և գրի առավ՝ Գ.Թարվերոյան, առաջաբանը՝ Խ.Սամվելյանի, Երևան, 1941, էջ 19: Վանա բարբառով գրառված «Քյոռ-օլլու» տարբերակով գործող անձերն ու գործողության վայրերն ամբողջությամբ հայկական են: Այսպես, հերոսի հայրը Հարութն է, Վասպուրականի Հայոց Ձորի Անկշտան գյուղից, որդին Ռուշանի փոխարեն կրում է Առշամ անունը, իսկ կոնվները տեղի են ունենում Հայկի ու Բելի պատերազմի պատմական դաշտավայրում: Ընդհանրապես Խ.Սամվելյանի հաղորդմամբ, «ամբողջ վիպասանությունը հագեցած է զուտ հայկական ֆոլկլորով ու կենցաղային սովորույթների նկարագրություններով» (նույն տեղում): Հատկանշական է, որ միևնույն տարածաշրջանից և մասնավորապես Անկշտանից են սերում նաև «Սասնա ծռերի» ասացողները, ինչը ոչ ամբողջությամբ, սակայն որոշակիորեն կարող է բացատրել երկու էպոսների պատումների միջև առկա համանմանությունները:

²⁴ Chodzko A. Specimens of the Popular Poetry of Persia, p. 17-21.

²⁵ Քյոռ-Օլլի, ժող. վիպ., էջ 41, 42:

²⁶ Նույն տեղում, էջ 217:

ված Քյոռոզլու զրույցներից մեկում («Քյոռոզլին դաշաղ ա ինգյում»), որում գլխավոր հերոսի հայրը խանի ծիապան է, հայտնի երեք տարբեր անուններով՝ Հասան, Ալի և Արշակ: Վերջինս ականատես է լինում Կասպից ծովից ելած նժույգի հետ մատակների զուգավորմանը, ինչից ծնվում են Ղըռաթն ու Դորաթը²⁷:

Քյոռոզլու նժույգի մասին նմանատիպ մեկ այլ զրույց իր հորից լսել և ժամանակին իր «Հացի խնդիր» վեպում հրատարակել է Պերճ Պռոշյանը: Ընդ որում, դրանում մատակ ձիու հետ զուգավորված հրեղեն ձին Աշտարակի Այդրլճի ջրերից է. «...հրեղեն ձիանք, սիպտակ հրեղեն գոմեշներ, մարդածուկն ու շատ ուրիշ գազաններ են լիքը Այդրգյումը: Էդ հրեղեն ձիանոնց ցեղիցն ա... Քյոռոզլվի դռաթը, որ թևավոր է եղել: Այս բանը, իբր թե, տեսել է խառատ Մուրադը... Մուրադը պատմում է Քյոռոզլվին, որ ինքն ականատես էր, երբ նրա մատակ ձին արածում էր լճի ափումը, մի հրեղեն սպիտակ այդր ձի դուրս եկավ ջրի միջիցը, թռավ նրա մատակի վերա ու կրկին ջրի տակը մտավ... Քյոռոզլվի հրամանով ի պատիվ այն այդր ձիու, որը տասն և մեկ ամսից հետո պարզևեց իրան նրա սիրեկան Ղռաթին, այդ լիճն այն օրվանից կոչվում է Այդր գյոլ»²⁸:

Այդր լիճը, դրանից ելած «ծովային ձիերի» և զամբիկների զուգավորումից ծնված Ղըռաթն ու Տոռաթն առկա են նաև Հայաստանի տարածքում գրառված «Քյոռոզլու» քրդական պատումներում, մնացյալ իրադարձությունները զարգանում են ինչպես ատրպատականյան տարբերակում²⁹:

Հետաքրքիր է Գ.Սրվանձտյանցի հիշատակությունը Երզնկայի Մուսալլա լեռան գագաթին գտնվող մեկ այլ Այդր-գյոլի մասին. «Լեռան գանգի տարածութեան վրայ լճակ մը կը տեսնանք... ուղեկիցներս կը բացատրեն թե՛ Այգըռ գօլու կ'ըսվի այս լճակը, և թե՛ հրեղեն ձիեր ունի իր մէջը»³⁰: Սալահունյաց գավառի (Դերսիմ) Այդր գյոլում բնակվող հրեղեն ձիերի մասին առկա է ավելի ուշ գրառված մեկ այլ ավանդություն. «Ասում են, թե Սբ.Սարգիսն ու Սբ.Գևորգը

²⁷ Հայ ժողովրդական հեքիաթներ (ՀԺՀ), հտ. VII (Արցախ և Սյունիք), Հայկ. ՍՍՀ ԳԱ, Երևան, 1979, էջ 189, 190:

²⁸ Պռոշյան Պ., Երկեր, Երևան, 1982, էջ 18, 19: Հմմտ. Ղանալանյան Ա., Ավանդապատում, Հայկ. ՍՍՀ ԳԱ, Երևան, 1969, էջ 78, 79:

²⁹ «Քյոռոզլի» էպոսի քրդական պատումները, գրառում, թարգմ. և ներածություն՝ Հ.Ջնդիի, Երևան, 1953, էջ 43-46:

³⁰ Սրուանձտեանց Գ., Թորոս Աղբար, Հայաստանի ճամբորդ, Մասն Բ, Կ. Պոլիս, 1879, էջ 39:

հեծած այս լճի մեջ ապրող իրենց ձիերին՝ խելահեղ թափով հասնում են այնտեղ, ուր գլուխ է բարձրացնում և ավերներ է գործում չարը»³¹:

Ն.Փ.Բորաթավի հաղորդմամբ միևնույն զուգավորումից սերող Քրոնոլյու նժույզի մասին պատմությունն առկա է մասնավորապես, Էլազիզի (Խարբերդ) տարբերակում, որպես գործողության վայր նշվում է Թուզլու-գյուլը (Ադի լիճ), ականատեսը կրկին գլխավոր հերոսի հայրն է: Բոլոր դեպքերում զուգավորումը տեղի է ունենում ծովից (լճից) ելնող գորշ որձ նժույզի (Boz Aygir) մասնակցությամբ³²:

Ղըռաթի նման նույն կերպ է պատմվում նաև Քուռկիկ Զալալու ծագումը «Սասնա ծռեր» էպոսի Մոկաց պատումներից մեկում: Պղնձե քաղաք գնալուց առաջ Սանասարն իր քեռուց ընծա ստացած վեցոտանի ձին «թորկեր էր, կեացեր էր ծովու բերան կարածէր: Գնաց դեսի իւր ձին: Տեսաւ կեօ՝ քուռակ ըմ մատ իւր ձին ի, կը խաղայ ամպեր: Ձի մ՝ ծովուց ելիր դիւրս. կեացիր վեար էնու ձիան. էդ քուռակ էնու մօտ էղիր էր»³³: «Այստեղ Քուռկիկ Զալալի ծագումը մուօն է պատմուած,- գրում է Մ.Աբեղյանը,- բայց ում որ ծանօթ է ժողովրդ-դական հաւատալիքը, որ Եզնիկ Կողբացու ժամանակից ցայժմ կենդանի մնում է, պարզ կը լինի. ծովերի մէջ ապրող հրեղէն ձիանց և փերին ապրող մատակների զուգաւորութիւնից ծնում են հրեղէն ձիեր»³⁴: Որ այս հեթանոսական հավատալիքը դեռ վաղուց բավականին հայտնի ու տարածված է եղել հայերի շրջանում, իրոք, հաստատվում է Եզնիկ Կողբացու (Վդ.) «Եղծ աղանդոցում» տեղ գտած դրա հերքմամբ. «Ձի մարմնաւորի չէ հնար՝ թե ի ջուրս կեցէ, որպէս ոչ ջրականին՝ թե ի ցամաքի կեցէ», իմա՝ «հնարավոր չէ, որ ցամաքային կենդանին ջրում ապրի, ինչպէս և ջրայինը ցամաքում»³⁵:

Փաստացի նման հավատալիքի առկայության հանգամանքը հայ բանահավաքների կողմից արձանագրվել է նույնիսկ XIX. և ավելի ուշ: Գ.Սրվանձտյանցը նման ավանդազրոյցներ նշում է նաև Վանա Նազիկ (Նազուկ) և Խաչլու (Խաչլի) լճերի առնչությամբ. «Թէ՛ Նազիկն եւ թէ Խաչլու լճակներ ունին իրենց մէջ հրեղէն աղջիկ, ունին հրեղէն ձիեր, հրեղէն գոմէշներ, որոցմէ կը յղանան երբեմն գեղերու մատակներն, եւ կը ծնանին ճեփ-ճերմակ ու անղա-

³¹ Ղանալանյան Ա., էջ 86:

³² Boratav Pertev Naili. Köroğlu Destanı. Bütün Eserleri – 6. BilgeSu. Ankara, 2016, s. 85.

³³ Աբեղյան Մ., Հայ ժողովրդական վէպը, Թիֆլիս, 1908, էջ 158:

³⁴ Նույն տեղում:

³⁵ Տե՛ս Եզնիկ Կողբացի, Եղծ աղանդոց, աշխարհաբար թարգմ.՝ Ա.Աբրահամյանի, Երևան, 1970, գ. Ա, գլ. ԻԴ, էջ 78:

լատ»³⁶: Հատկանշական է, որ Խաչլու լճակի հետ է կապվում նաև Պոռոշ թագավորի և նրա Հավլունի թրի առասպելը³⁷:

Ավելի ուշ հրեղեն ձիու մասին գրույցներ են գրառվել նաև Վանա Արճակ գյուղի լճի առնչությամբ, նույնիսկ հավատացողներ կային, որ հրեղեն ձիու խրխիռնը «շատ-շատերը լսել են»: Հրեղեն ձիուն «տեսնողներ էլ էին եղել»... Գովում էին մի գեղեցիկ, ցեղական նժույգ՝ «Ծի միք ասե, Առճակու ծովու խրեղեն ձի ասեք»³⁸:

Առանձնահատուկ հետաքրքրություն է ներկայացնում XIX դ. վերջին Արարատյան դաշտում Տ.Նավասարդյանցի գրառած «Սինամ թաքավորի հեքիաթը», որի սյուժեն կուրացած հոր աչքերին դեղ գտնելու մեկնած որդու փորձությունների ու արկածների մասին է³⁹: Միջանկյալ հարակից սյուժե է «հայերի թաքավոր» Սինամի պատմությունը, հեքիաթն ինքն աչքի է ընկնում իր ամբողջականությամբ ու պատմելաձևի պատկերավորությամբ: Հետաքրքիր է, որ հայերի թագավորն ուներ երեք ձի՝ «մինը կեծակից էր ծնվե, մեկելը քամուց, իսկ մեկելը կրակից»⁴⁰: Ինչպես «Քրոնոլու» էպոսում, նմանապես ձիերի հետ կապված արտաքուստ թվացյալ խնդրի պատճառով պատժվում են թագավորի ձիապանները. «Քանի էթում էին՝ իմ էս ձիանները լղարում էին. ես էնպես էի իմանում, թե ձիապաններն են մեղավոր, էսպես քսանինը ձիապանի գլուխ կտրեցի»: Հաջորդ ձիապանին հաջողվում է խուսափել մահից և ապացուցել իր անմեղությունը⁴¹:

³⁶ **Սրուանձտեանց Գ.**, Համով հոտով, հտ. Ա, Գ տպագրութիւն, Փարիզ, 1949, էջ 85:

³⁷ Նույն տեղում, էջ 83, 84: Միևնույն լճերը Գարեգին եպիսկոպոս Սրվանձտյանցը հիշատակում է իր երկի այլ էջերում ևս՝ «Նազուկայ ծով» (նույն տեղում, էջ 100) և «Խաչլուայ ծով» (նույն տեղում, էջ 106): «Վանայ ծովու դստերներէն» հիշատակվում է նաև «Արջակու ծովը» (նույն տեղում, էջ 83), սակայն առանց հրեղեն ձիերի մասին առասպելի հիշատակման:

³⁸ **Ավագյան Ա.**, Արճակ – Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն, հտ. 8, Երևան, 1978, էջ 110, 111:

³⁹ Հայ ժողովրդական հեքիաթներ (ՀԺՀ), հտ. III (Այրարատ), Հայկ. ՍՍՌ ԳԱ, Երևան, 1962, էջ 274-282:

⁴⁰ Նույն տեղում, էջ 280:

⁴¹ Նույն տեղում, էջ 280, 281: Համանման սյուժե առկա է նաև Ա.Հայկունու գրառած «Սըմավոն թագավոր ու գյուլ» հեքիաթում, միայն թե ձիու դերակատարության մեղմացմամբ (նույն տեղում, էջ 91): Միևնույն կերպ է բնորոշվում նաև Խլաթի բարբառով գրառված «Սինամ թագավոր և Գյուլ» հեքիաթը (ՀԺՀ, հտ. XVI (Վասպուրական և հարակից շրջաններ), ՀՀ ԳԱԱ, Երևան, 2009, էջ 48-53): Սինամն իր հերթին «Սասնա ծռերից» հայտնի միևնույն Սենեքերիմ թագավորի կերպարն է, հայտնի նաև այլ փոփոխակ ան-

Հայտնի բանահավաք Ս.Հայկունու՝ Վաղարշապատում գրառած մեկ այլ հեքիաթում («Հազարան բիլբուլ») հերոսն իր ժառանգներին որպես պահապան է հանձնում ծովածին Սև ձիուն. «...էն Սև ձին տեսնում եք, որ օխտը կեմով կապած ա, էն ծովիցն եմ հանե, հրեղեն ձի ա... Սև ձին կքցեք աղաքը, դվո՛րը կէթա՝ հետը կէթաք, ո՛րտի կնատի՝ էնտի տեղ կաննեք, ձեզ տներ կշինեք. ձին ինչ ասի՝ խոսքից դուս չեք գա»⁴²: Սև ձին կերպավորվում է դասական «իմաստուն ձիու» բնորոշ գծերով՝ խորհուրդներ տալիս, փրկում վտանգներից: Դևերից փրկելով հերոսին՝ ձին իջնում է ծովի հատակը, ապա վերադառնում և յոթ ծովածին քուռակ բերում իր հետ⁴³: Հայկունու գրառած «Լալազար» հեքիաթում առկա է նաև ծովածին գորշ (բոզ) հրեղեն ձիու կերպարը, որը գլխավոր հերոսի համանուն ձիու մայրն է: Վերջինս բնակվում է «Սև ծովի, Սիպտակ ծովի արանք»: Լալազարի խորհրդով գործադրված խորամանկությամբ Բոզ ձիուն հաջողվում է հանել ծովից և ընծայել թագավորին: Վերջում գորշ ձին կերպարանափոխվում է որձի⁴⁴:

Մեկ այլ գորշ ձի (Բոզ ձի-աթակի) հանդիպում է Հայկունու գրառած «Շիրին Շահ և Բահր» հեքիաթում, ընդ որում այն Թուր-կեծակիի հետ վերջում բաժին է հասնում հերոսներից մեկին⁴⁵: Բոզ ձին հանդիպում է նաև «Միթիլ-խավք» հեքիաթում⁴⁶:

Ընդհանրապես ծովային ծագում ունեցող («ծովեղեն») հրեղեն ձիերը հանդիպում են Հայկական լեռնաշխարհի ողջ տարածքում արձանագրված ազգագրական և բանահյուսական նյութերում: Նրանք գլխավոր հերոսների ընկերն ու հիմնական օգնականն են և, որպես կանոն, տիրապետում են մարդկային լեզվին («...էն ձին շատ իմաստուն ձի էր, օր աստված լեզու տվիր էր, մարդկանց հետ կխոսեր»)՝⁴⁷: Նրանք կանխազգում են վտանգը և զգուշաց-

վանածներով՝ Սինամքարիմ, Սինամքար ևն: «Սասնա ծռերի» մի պատումի մեջ վերջինս հանդիպում է հայոց կամ Խաչապաշտ թագավորի կերպարով (Սասնա ծռեր, հտ. Դ, նոր պատումների գրառումը և բնագրի պատրաստումը՝ Ս.Հարությունյանի և Ա.Սահակյանի, ՀՀ ԳԱԱ, Երևան, 1999, էջ 38):

⁴² ՀԺՀ, հտ. III, էջ 25:

⁴³ Նույն տեղում, էջ 30, 31:

⁴⁴ Նույն տեղում, էջ 216-218: Ձիերի սանձման դրվագը նույնությամբ կրկնում է «Սասնա ծռերից» հայտնի Քուրկիկ Ջալալու և հերոսների երկխոսությունը (նույն տեղում, էջ 212, 216):

⁴⁵ Նույն տեղում, էջ 208:

⁴⁶ Նույն տեղում, էջ 223:

⁴⁷ ՀԺՀ, հտ. XIII (Տուրուբերան), Հայկ. ՍՍՀ ԳԱ, Երևան, 1985, էջ 167:

նում հերոսներին, ճանապարհի և խորհուրդներ հուշում, իսկ երբեմն օգնում ծովից գտնելու գլխավոր հերոսի հարսնացուին կամ թագավորի պահանջած ցեղակից ծովածիններին⁴⁸:

Ն.Փ.Բորաթավի ներկայացմամբ նման հավատալիք գոյություն ունի թուրքերի և ընդհանրապես թյուրքական ժողովուրդների շրջանում, ինչի ապացույցներն առկա են մի շարք վիպական ստեղծագործություններում: Ավելին, նման տարրը բնորոշվում է որպես թուրքերին հատուկ⁴⁹: Թյուրք վիպական ավանդության մեջ, մասնավորապես օղուզական հերոսական էպոսում («Դեդե-Կորկուտ») առկա է երրորդ օղուզամանի գլխավոր հերոս Բամսը-Բեյրեքի ծովածին գորշ ձիու կերպարը: Գյաուրի (անհավատի) աղջկա միջոցով ազատվելով գերությունից՝ Բամսը-Բեյրեքը գտնում է գորշ ձիուն և հաղթահարում ամրոցի պարիսպը: Մոտիվ, որն ակնբախորեն առկա է «Քյոռոլլի» («Գյոռոլլի») էպոսի զանազան տարբերակներում: Խ.Կորօզլու կարծիքով. «հավանաբար, գորշ ձիու փառավոր հեծյալի մասին վիպական ավանդությունն ավելի ուշ փոխանցվել է Դըռաթի հեծյալին»⁵⁰:

Ըստ երևույթին, Քյոռոլլու նժույգի «Դըռաթ» անունը տարածված է եղել հայերի շրջանում XVIIդ. առաջին կեսին: XVIIդ. պատմիչ Ջաքարիա սարկավազ Քանաքեռցին (1627-1699) 1680-ական թթ. վերջում գրված իր «Պատմագրութիւն» երկում, խոսելով Արծնի⁵¹ գյուղի տանուտեր Դավթի մասին, նշում է, որ «ունէր նա {Դաւիթ} ազնիւ ձի մի՝ կապուտ գունով, բարձր հասակաւ, լայնասմբակ, երկայնապարանոց, փոքրագլուխ, եւ արագաքայլ, ուսուցեալ էր եւ լեզու, եւ անուն եղեալ էր նմա Դռ-աթ. եւ զոր ինչ Դաւիթն ասէր, ձին իմանայր»⁵²: Այնուհետև ամբողջ ԺԷ գլխում («Վասն գալոյ երիվարին»)՝⁵³ պատմիչը խոսում է կարսեցի ոմն թուրքի կողմից ձիու առևանգման և նրա՝ Արծնի տիրոջ մոտ վերադառնալու, Դավթի և թուրքի ընկերանալու մասին⁵⁴: Հետաքրքիր է,

⁴⁸ Հայտնի է նաև Սասնո Անդոկ լեռան Պայթող աղբյուրի ավանդությունը, ընդամենն սասունցիները հավատում էին, թե այնտեղ բնակվող հրեղեն ձիերից է սերում Քուռկիկ Ջալալին: Նորոյա գրույցի համաձայն՝ Պայթող աղբյուրից էր սերում Ջորավար Անդրանիկի Ասլանը, որից նա չքաժանվեց մինչև մահ:

⁴⁹ Boratav, s. 83.

⁵⁰ Кор-Оглы Х. Г. Огузский героический эпос. Москва, 1976, стр. 171.

⁵¹ Ներկայիս Արզնի շրջանում Կոտայքի մարզում:

⁵² Ջաքարեայ սարկաւագի Պատմագրութիւն, Վաղարշապատ, 1870, հտ. 2, գլ. ԺԷ, էջ 24:

⁵³ Նույն տեղում, էջ 24, 25:

⁵⁴ Իր երկում Ջաքարիա Քանաքեռցին հիշատակում է ևս մեկ «գօրաւոր կիսաբանական» ձիու՝ կապված Ամիրգունա խանի որդի Թահմազ բեկի հետ (նույն տեղում, էջ 61, 62):

որ պատմիչը նշում է ձիուն «կապուտ գունով» և Քյոռոզլու նժույգին նույնանման անվամբ՝ «Ղո-աթ»⁵⁵: Թեև «գորշ ձիերի» կերպարներ հանդիպում են նաև այլ արևելյան ասքերում և հեքիաթներում (օրինակ, «Աշուղ Ղարիբի» որոշ թուրքական տարբերակներում), սակայն տվյալ դեպքում ակներև է, որ ձիու անունը բխում է հենց Քյոռոզլու Ղըռաթից: Սույն փաստն ինքնին վկայում է Քյոռոզլու ասքերի տարածված լինելը և ժողովրդականություն վայելելը նշված ժամանակաշրջանում:

Ղըռաթի մասին Քյոռոզլուն վերագրվող խաղերը բավական տարածված են եղել էպոսի տարածվածության ողջ շտապվրին համապատասխան: Առաջին և հնագույն գրառումը պահպանվել է XVIIIդ. հայ մատենագիր Եղիա Մուշեղյանի (Եղիա Աստվածատրյան կամ Եղիա Կարնեցի)⁵⁶ 1721թ. Թավրիզում գրված «Գիրք խաղից երաժշտականաց» տաղարանում, որտեղ ամփոփված են հայատառ թուրքերենով Քյոռոզլուն վերագրվող 13 խաղ: Դրանք տիպիկ քնարական «կոշմաներ» են, հայատառ գրառված թուրքերենով կամ ատրպատականյան բարբառային թուրքերենով: Ղըռաթի անունը երկու անգամ հիշատակվում է Եղիայի գրառած խաղերում, որոնք սկսվում են «Ջա'նն դաթ, զօզո'մ դոա'թ» («<Նոգի'ս, Ղըռա'թ, աչք[ե'ր]ս, Ղըռա'թ») բնորոշ տողով⁵⁷: Վստահաբար տվյալ տաղարանում պահպանվել են Ղըռաթին նվիրված խաղերի առաջին հայտնի գրավոր նախածները, որոնք հետագայում զանազան ձևափոխումներով XIXդ. վերջերից գրառվել են էպոսի տարածվածության ողջ տարածքում՝ Փոքր Ասիայից և Կովկասից մինչև Կենտրոնական Ասիա:

Բնականաբար անժխտելի է ձիու պաշտամունքի տարրերի պատմական առկայությունը թուրքական վիպական ավանդության մեջ: Միաժամանակ ակնհայտ է, որ «Քյոռոզլի» էպոսի ոչ միայն հայկական, այլև թուրքական գանազան, առավելապես նախկին հայկական ու հայաբնակ տարածքներում գրառված տարբերակներում նկատելի է տեղական բնիկ հայոց վիպական տարրերի ու ավանդությունների ազդեցությունը:

Վերոհիշյալն ակնբախտրեն վկայում է անգամ ուշ միջնադարում Հայկական լեռնաշխարհում ժողովրդագրական և ազգագրական դիմագծի փոփոխու-

⁵⁵ «Կապուտը» տվյալ դեպքում նույն գորշն է (հմմտ. «բոգ»):

⁵⁶ Եղիա Մուշեղյանի (Եղիա Աստվածատրյան, նաև՝ Եղիա Կարնեցի, 1689-1750/51) հարուստ գրական ժառանգության մաս կազմող տաղարանը հայտնաբերվել է 1937թ. (**Աբրահամյան Ա., Գաբրիելյան Դ.**, Քյոռ-օղլու նորահայտ երգերը, Հայկ. ՍՍՌ ԳԱ Տեղեկագիր, հասարակական գիտություններ, էջ 71-93, Երևան, 1954):

⁵⁷ Նույն տեղում, էջ 84, 88:

թյուններից հետո հայոց վիպական ավանդույթի կենսունակության մասին:

ПЕРСОНАЖ КОНЯ В ЭПОСЕ “КЕРОГЛЫ” И ЕГО МИФОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ

САМВЕЛ РАМАЗЯН

Хотя эпос “Кёроглы” произведение позднего средневековья, оно содержит многие архаические пласты и древние мифологические элементы, самым выдающимся из которых является культ коня. Происхождение коня Кёроглы почти во всех версиях эпоса описывается одинаковым образом: Гырат рождается от спаривания водяного (морского) волшебного коня и пасущейся на берегу кобылы. В статье представлены мифологические основы персонажа коня, в том числе в сочетании с существующими армянскими материалами. Очевидно, что не только в армянских, но и в различных турецких версиях, в основном записанных в бывших армянских и армянонаселенных территориях, усматривается влияние местных коренных армянских элементов и традиций.

Ключевые слова – Кёроглы, конь, морской конь, “сын слепого”, культ коня, Гырат.

THE HORSE IN THE EPIC OF “KOROGLU” AND ITS MYTHOLOGICAL BASIS

SAMVEL RAMAZYAN

The epic "Koroglu" has taken shape in the late Middle Ages. Nevertheless it contains many archaic layers and ancient mythological elements, the most outstanding of which is the cult of the Horse. The origin of the Koroglu's horse is described in almost all versions of the epic in the same way. Ghyrat, Koroglu's horse is the offspring of a water (sea) magic horse and a mare grazing on the shore. The article presents the mythological basis of the horse and compares them with the Armenian sources. It is obvious that not only in the Armenian version but also in various Turkish ones, especially the ones recorded in former Armenian territories and territories with certain Armenian populations, the influence of the local indigenous Armenian elements and traditions is traced.

Key words – Koroglu, horse, sea horse, “son of the blind man”, the Cult of the Horse, Ghyrat.

ՆԵՐԱՇԽԱՐՀԻ ԽՈՍՈՒՆ ԼՈՌԻԹՅՈՒՆԸ

ՆԻՆԵԼ ՍԱՐԳՍՅԱՆ

1960-ական թվականներին գրականության եկած բանաստեղծների ստեղծագործություններն անհատի ներաշխարհը թափանցելու, նրա դրամատիկ ապրումները բացահայտելու հետաքրքիր փորձեր են: Հողվածում այդ փորձերն արժևորվում են Արմեն Մարտիրոսյանի «Ներաշխարհի լռությունը» ժողովածուի համապատկերում:

Բանալի բաներ – ներաշխարհ, գանձ, աղամանդ, խորք, մթին քարանձավ, ուղղաձիգ ժայռեր, խելահեղ պար:

1960-ականներին գրականություն եկած սերունդը (Հր. Սարուխան, Ա. Մարտիրոսյան, Հովհ. Գրիգորյան, Հ. Էդոյան, Ա. Հարությունյան, Ս. Չիլոյան և այլք), որ քաջածանոթ էր ամերիկյան և եվրոպական նորագույն շրջանի պոեզիայի առաջընթացի յուրահատկություններին, ուներ աշխարհայեցողության իր սկզբունքները: Ամենաբնորոշը սերնդի բանաստեղծների համար այն էր, որ փորձում էին աշխարհը ճանաչել «նախ այն իրենցից օտարելու և օտարելով՝ նորից բոլոր կողմերից ճանաչելու չափ մոտեցնելու ներդաշնակության զգացողությամբ»¹:

*Դարձյալ մի գինարբուք և աչքերի կորուստ մշուշածին,
Փախուստ ինքդ քեզնից և աշխարհից փախուստ արհեստածին,
Դու ընկել ես, Արմեն, ինքդ քո հեղուկից
Ու հալածում ես քեզ՝ իբրև օտար մարմին,
Դու քեզանից հեռու օտար աղե արձան,
Իբրև առասպելի շարունակվող շղթա...²:*

Իր որոնումների ճանապարհին Արմեն Մարտիրոսյանն ինքն իրեն ճանաչելու համար նախ՝ անցյալը, ներկան ու ապագան «օտարում է» իրենից, ապա՝ աչքերը շրջում դեպի իր ներաշխարհի խորքերը: Նա ոչ թե իրեն է փնտրում աշխարհում, այլ՝ աշխարհը իր մեջ. «Յուրաքանչյուր ամանորի իմ կարողության չափով սեղանիս վրա եմ դնում անցյալը, ներկան և ապագան: Մի քիչ օտարացնում եմ ինձանից և նայում եմ կողքից, որ նրանց հետ ու նրանց միջոցով ճշգրտեմ իմ գոյությունը»³:

¹ **Մարտիրոսյան Ա.**, Ներկայում հանգրվանող անցյալ, Երևան, ՀԳՄ հրատ., 2010, էջ 48:

² **Մարտիրոսյան Ա.**, Ներաշխարհի լռությունը, Երևան, ՀԳՄ հրատ, 2008, էջ 21: Այսուհետև շարադրանքում կնշվի միայն էջը:

³ **Մարտիրոսյան Ա.**, Ներկայում հանգրվանող անցյալ, էջ 7:

իրականությունից և մարդուց՝ ինքն իրենից բանաստեղծը «օտարվում է» ոչ թե այնպես, ինչպես արևմտյան գեղագետներն էին օտարվում, որոնց XX դարակեսի «մարդը որպես շոշափելի, այսաշխարհային էակ, այլևս չի հետաքրքրում», այլ մարդուն բոլոր կողմերից, տարածական բոլոր չափումներով, ներսից ու դրսից, ժամանակի շարժման «սկիզբն ու վերջը» տեսնելու մտազգացողությամբ:

Դեռևս «թռչուններ» առաջին ժողովածուի բանաստեղծության մեջ Արմեն Մարտիրոսյանը ժամանակի շարժումը դիտում է որպես «երկար հեքիաթի շղթա», որի մեջ իրականը, միֆականը ու երևակայականը հանդես են գալիս որպես շղթայի օղակներ.

Տարածության գծիկները ծուլլ

Տեղաշարժում են օրը խնկահոտ,

Որ երակներում

Գծում է երկար հեքիաթի շղթա՝

Սկիզբն ու վերջը իրար ծուլելու⁴:

Տարածության ու ժամանակի, նրանց անքակտելի միասնության վերաբերյալ Արմեն Մարտիրոսյանն ուներ նոր ու թարմ պատկերացումներ. ժամանակը՝ բոլոր չափումներով, տարածությունը՝ այդ չափումների միասնության մեջ, անհատը՝ իր դրամատիկ ապրումների համապատկերում, ոչ թե արտացոլվող ռեալականությունը, այլ նրանից ստացած տպավորությունը. սրանք էին աշխարհայեցողության այն հայտանիշները, որոնք ընդգծում էին 60-ականների ինքնատիպությունը և նրանց տարբերում նախորդներից:

Արմեն Մարտիրոսյանի չափածոյի յուրահատկություններից մեկն այն է, որ նա գունավորում է ներաշխարհի լռությունը ու լռության ձայնը՝ որպես ոգու ճիչ ու պոռթկում, վերածում մեղեդիների: Աշխարհի ձայները բեկվում են բանաստեղծի ներաշխարհի պրիզմայով, թափանցում նրա «էության մթին քարանձավները»: Երկար ու տառապագին է դեպի այդ քարանձավը տանող ճանապարհը՝ «վրան՝ մառախուղի խորը լռության շապիկ գնոռահայուս և գլխին խաչ քարե», և այն միայն իրենն է, «և ոչ ոք ոչ մի անգամ ոտք չի դրել այնտեղ // ոչ ոք ոչ մի անգամ այնտեղ չի աղոթել և մնացել է նա դատարկ ու անկենսավոր».

Միայն ինքս գիտեմ, թե ինչպես եմ մտնում

Իմ էության մթին քարանձավը,

⁴ **Մարտիրոսյան Ա.**, Թռչուններ, Երևան, «Սովետական գրող», 1978, էջ 26:

*Որ գանձերիս կղզին՝ գոհարներով լեցուն,
Լեցուն ադամանդով.*

Մենաստանիս ներսում հայտնաբերեմ [48]:

Ներաշխարհի «մթին քարանձավում» լուսաբացի ներքո ինչպես Գիրը արարումի և ներաշխարհի լուսությունը՝ որպես «գույնի ու պատկերի անձեռակերտ ներդաշնակություն», սփռվում է «մարմինների հղկված վարժամակի վրա»: Իսկ լուսաբացը «գույն է ու ձայների խառնուրդ եղեմական // զնգուն ծիծաղի պես շուրթից շուրթ հոսող կարկաչաձայն».

Դա զնգուն մեղեդի է և՛

*Այդ ծավալվող մեղեդու փակ անհնար է լռելով ապրել,
Հոգիս ահա դուրս կթռչի իր մարմնի թաքստոցից
և խրճիթից խարխուլ ու հին ապարանքից թևատարած
Դուրս կթռչի հոգիս ջահել- մի միամիտ ու որբ թռչուն,
Եվ մարմնի դամբարանը կմնա մերկ, լքված ու խեղճ,
Ինչպես կավե մի հին սափոր՝*

Հար դափարկված եռման գինուց [54]:

Արմեն Մարտիրոսյանի բանաստեղծություններում գույնը և մեղեդին հանդես են գալիս միասնաբար՝ մեկը մյուսին շաղախված, նա «ներթափանցում է պատկերի իմաստային ու գեղագիտական նրբերանգների մեջ, մոտենալով այն տեսիլքին, որը ներշնչման ու ոգեշնչման պահին ուղեկցել է նրան»⁵:

Ձայները՝ իրենց տարբեր նրբերանգներով, ներաշխարհի մթին քարանձավում հնչում են տարբեր ելևէջներով, մեղեդիները երիզվում են ձայնային տարբեր նրբերանգներով, ու ստեղծվում է ձայնի ու մեղեդու մի զարմանահրաշ ներդաշնակություն.

*Շուրջս շուրջապար բռնած փաթիլների շքերթ շուշանաթույր
շարվեշարան շարժուն շորորում են, շրշում շուկաշունչ:
Այնքան շենշող, շքեղ ու շողարձակ այնքան,
Որ թվում է՝ ամպե մռայլ ու սևակնած
Մայր չի ծնել նրանց.*

*և չգիտեն՝ իրենք որտեղից են գալիս, ուր են գնում,
և պարում են նրանք մեկիկ-մեկիկ,
թևասահ ճախրում զույգ-զույգ կամ խմբովին՝
անհայտ շուկների շրշուն շապիկ հագած [63]:*

⁵ Մարտիրոսյան Ա., Ներաշխարհի լուսությունը, էջ 3:

«Ներաշխարհի քարանձավի» գույները հնչյունավորելու բանաստեղծական ոճը Նարեկացուց ու միջնադարյան տաղերգուներից է գալիս, իսկ նրանք դա մեր նախապապերից են ժառանգել.

*Ձեռքին լույսի կանթեղ ծիր-Կաթինե,
Ճոճվողներից մեկը, միայն մեկը՝
Մագաղաթե դեմքով Լուսավորիչ մի այր
Իր հեղքերն է դաջել երթևեկող
Կամուրջ ժամանակի անեզրության վրա,
Որ հեղևից նրա ուրիշ մագլցողներ
Ելնեն հազարավոր...[6]*

Բանաստեղծն իր «ներաշխարհի քարանձավը» ցնում է «մկրտության ձյունաճերմակ կաթով ու հավատով», որ հոգու տաճարում «լույսը երբեք չպակասի»: Այդ լույսը.

*Անսահման հարուստ էր, ոսկեմույն հագուստ էր
Արքաներին վայել,
Անորոշ անձն էր, թողեց իր գանձերը,
Ոսկու ու արծաթե, զրնգուն անձրև էր
Իմ տաճարում [3-4]*

Բանաստեղծը, սակայն, երկար չի կարող մնալ միայն իր «ներաշխարհի քարանձավում»: Նրա հոգին «մարմնական նեղ կաղապարից» դեպի տիեզերական անհուններ է ձգտում, ձգտում է «առանց ահի, առանց ատելության»:

Անցյալ ժամանակից բանաստեղծը նոր գույներ ու նոր մեղեդիներ հայտնաբերելու համար թիավարում է դեպի «կղզին ապագա ժամանակի», և հույսի ճառագայթներ են արթնանում երակներում: Կապույտ ալիքների վրա նորից ձյունաճերմակ առագաստներ են փռվում, նորից ձուլվում են մարմինն ու հոգին, շառագունում են կենաց ծառից քաղված խնձորները հասուն.

*Ճաշակեցիր, աղջիկ, ալ խնձորը հասուն
Կենաց ծառից քաղված,
և ճյուղերի վրա աճող խնձորները շառագունած են շար,
Որ ինչքան էլ նրանց գայթակղված քաղեն,
Մեկ է՝ նրանք հասնում-բազմանում են [14]*

Խորհրդավոր, բայց խոսուն լռությամբ են լցված «սիրո խճճված բավիղները» բոլոր, «տողի, լռության ու հառաչանքի հանքաշերտեր» կան սիրո բավիղներում.

Այնպեղ ծաղիկը հագնում է ցողի իր փաթ վերարկուն,

Որ բուրի, ինչպես հառաչն է բուրում սիրո գավիթում,

Որ թեթևանա հոգս ու ցավերից՝

Այդպես բողբոջն է ճեղքում փրփմության շղարշը մթին [67]:

«Ներաշխարհի քարանձավից» դուրս եկած բանաստեղծը «կեսգիշերվա առաստաղից աստղանկար զանգակներ է կախում, որ իր հոգու» անդաստանը մնա նախնական, անմարդաբնակ ու չապականված , որ «լռության՝ իր հայտնաբերած նրբերանգները» չխամրեն, որ լռությունը լեզու առնի ու խոսի «ծառի, ծաղկի պես ու հառաչանքի»:

Արմեն Մարտիրոսյանի ներաշխարհի լռությունը, որը բազմազույն ու բազմերանգ է, միաժամանակ հինչեղ է ու խոսուն, որովհետև հիշողության, սիրո ու ցավի ակունքներից է բխում:

ГОВОРЯЩАЯ ТИШИНА ВНУТРЕННЕГО МИРА

НИНЭЛЬ САРГСЯН

Произведения поэтов, пришедших в литературу в 1960-ых годах – это интересные попытки проникнуть во внутренний мир индивида, коммуницировать с его драматическими переживаниями. В статье эти попытки оцениваются в панораме сборника Армена Мартиросяна «Тишина внутреннего мира».

Ключевые слова – внутренний мир, сокровище, бриллиант, глубь, долины, темные пещеры, безумный танец, вертикальные горы.

THE ELOQUENT SILENCE OF AN INNER WORLD

NINEL SARGSYAN

The writings of the poets, who emerged in the 1960s were interesting attempts to penetrate into the inner world of individuals and reveal their dramatic feelings. This article considers these attempts perceived through Armen Martirosyan's "The Silence Of The Inner World", a collection of his poems.

Key words – inner world, treasure, diamond, depth, dark caves, crazy dance, vertical mountains.

**ՀԱՎՈՐ ԿԱՐԱՊԵՆՑԻ «ՆՈՐ ԱՇԽԱՐՀԻ ՀԻՆ ՍԵՐՄՆԱՑԱՆՆԵՐԸ».
ՀԻՆ ՈՒ ՆՈՐ ԱՇԽԱՐՀԸ՝ ԱԶԳԱՅԻՆԻ ԵՎ ՀԱՄԱՇԽԱՐՀԱՅԻՆԻ
ԽԱՉՄԵՐՈՒԿՆԵՐՈՒՄ**

ՆԱՆԱՐ ՍԻՄՈՆՅԱՆ

Հոդվածում վերլուծվում և գնահատվում է սփյուռքահայ հայտնի գրող Հակոբ Կարապետցի «Նոր աշխարհի հին սերմնացանները» պատմվածքների ժողովածուն: Ամերիկայում ապրող մի քանի սփյուռքահայերի կյանքի նկարագրությամբ նպատակ է դրվում լուսաբանելու տարբեր գաղթօջախներում ապրող հայերի՝ կյանքի համար մղվող առօրյա պայքարը: Եղեռնից մազապուրծ հայերի մնացորդներն արել են ամեն ինչ՝ ազգային արժանապատվության պահպանման, իրենց զավակներին ու թոռներին հայեցի ոգով դաստիարակելու համար, որպեսզի նրանք դառնան հինավուրց Հայաստանի և հայ ժողովրդի արժանի հետնորդներ, ապրեն արժանապատիվ կյանքով:

Բանալի բաներ – արևմտահայություն, երազ, էթնիկ ոգի, ժամանակակից կենցաղ, ազգային դաստիարակություն, համաշխարհային մշակույթ, կարոտ, ամերիկացում:

«Հին աշխարհի նոր սերմնացանները» պատմվածքների երկրորդ ժողովածուն, ինչպես և առաջինը, ուներ ընդհանուր նպատակասլաց ուղղություն, ինչը հնարավորություն էր տալիս այնտեղ ամփոփված ստեղծագործությունները դիտելու իբրև հարցադրումների միասնական ամբողջական շարք: Եվ դա այն աստիճանի, որ հեղինակին ստիպում է մտորել նաև ժանրային կառուցվածքի նոր հարթության՝ վեպի նախապատվության ճանաչման մասին:

Պատմվածաշարի առթիվ Փարիզի «Յառաջ» օրաթերթի մեկնաբան Ժ. Միրիճյանը ճիշտ է որսում «սերմնացանների» երկփեղկ վիճակները. փորձում են կարծես հաստատվել Նոր աշխարհի մեջ, բայց և՛ մեկուսի են, հետ են մնում, քայլ չեն նետում իրենց կաշկանդիչ «հոգեխառնութեան» պատճառով. «Ատոնք՝ ներքին կապով ագուցուած, անելի խճանկարներ կը թուին ըլլալ...: Բոլորովին այլամերժ քառուղիներու եզրին կեցած հին սերմնացաններ են, որոնք եթէ ընդհանրապէս յաջողած են իրենց ժուժկալ աշխատանքով տեղ եւ դիրք գրավել Նոր Աշխարհին մէջ, միւս կողմէ շարունակած են ապրիլ առանձնացած, անջատուած դուրսէն իրենց հոգեխառնութեամբ»¹:

Կախարդական հայկական հնչյունների ներքո Հակոբ Կարապետցը կրնկի վրա բացում է ջեֆերսոնյան դարպասները, որտեղից հորդում է արև-

¹ «Յառաջ» / օրաթերթ, Փարիզ, 1979, 4 Մարտ:

մտահայերի տխրամած, բայց վեհագույն կենսականությամբ գունեղ առօրյան՝ թախծի, կարոտի, երազի մեծության ու երազի դիմաց համազգային խոնարհումի հիշատակի համանվագը՝ որպես յուրատեսակ հիացումի շարունակականություն ու ծավալվող հրաժեշտի արտահայտություն: Արևմտահայությունն է, մեռնող ու մահվան դեմ սուսեր ճոճող, հարություն առնող ու ազգային իր ինքնությանն ապավինած այդ հավաքականությունը:

Ո՛րն է Իշխան Փիլիպոսի վերջին բաղձանքն այստեղ՝ Ջեֆերսոնում. գենք ու զրահ կապել, սպիտակ ձի հեծնել ու օջաբեր զոց արշավել Կիլիկիայի երկայնքով՝ կայծակնաթափ հասնելով Կոռիկոս, Պապիրոն, Լուլու և Լամբրոն, ամենուրեք վառելով ազատության ջահը:

Իշխան Փիլիպոսին լսում ու հպատակվում է համայնքը: Նրա իշխանական տիտղոսն աներևոյթ, անստույգ պատմություն էր, չգիտեին՝ որտեղից է «կապել» նրան, բայց իսկության պես էր, «մի տեսակ պարտադրիչ ներկայություն»²: Կիլիկիայի հարուստ պատմության դասերից նա ուսանել է ուժի բարոյաբանությունը. «Առանց ծովի Հայաստան չ'ըլլար», - բարձրաձայնում էր իր մտահոգություններն ու սրտի ցավը դիվանագիտությունից հեռու ու մոտ մեր ծերունին՝ նստած ամերիկաներում, - Մեծն Տիգրան ու Փիլարտոս Իշխան միակն էին, որ հասկցան սա ճշմարտութիւնը: Եթէ մեր նախահայրեր քիչ մը հեռատես ըլլային, փոխանակ լեռ բարձրանալու, բաց ծով կ'իջնէին, և այսօր մենք մենձ պետութիւն կ'ըլլայինք: Քեզ օրինակ Կիլիկիոյ հարստութիւնը»³:

Գեղարվեստական մտածողության պատմական այս նշանակալի ակնարկն անցյալ դարի նույն 70-ական թթ., նույնահանգ դատողության ծիրով, քաղաքական մեկնության աղբյուրից բխող նույն դառնության սլաքով ներկայացրել էր ամերիկահայ ճանաչված արձակագիր Արամ Հայկազը: Վերջինս Հ. Կարապենցից մի փոքր առաջ իր գրած «Չորս տարի Քիւրտիստանի լեռներուն մեջ» (1972) վեպում ցավ էր ապրում, որ հայերը պայքարունակ չեղան պատմության տարբեր փուլերում և չապավինեցին սեփական ուժի գործոնին: Ա. Հայկազը ողջ վեպի ծավալումներում ընդգծում էր ազգային ուժին հավաքականորեն ապավինելու անհրաժեշտությունը, ինչը, իբրև դաս, չենք սերտել:

Հ. Կարապենցն, անշուշտ, ծանոթ էր այս վեպին և մատնանշում էր, որ ինքն առնվազն համերաշխ է Ա. Հայկազի մտադրույթին, նրա պես յուրացրել է

² **Յակոբ Կարապենց**, Նոր աշխարհի հին սերմնացանները, Վաշինգտոն- Պեյրուֆ, «Ատլաս», 1975, էջ 30:

³ Նույն տեղում, էջ 34:

ցավի ու ափսոսանքի ուսանելի դասը: Ամերիկահայ երկու արձակագիրների հարցադրման մեջ ոճային հար և նման կառույցն է ուշագրավ, ինչն էլ մեր նշած գրական համերաշխությունն է:

Զուգահեռի մեջ կա բարոյաբանական ազգային տարբերակում. Ա. Հայկազի դժգոհությունը ծավալվում է քրիստոնեական հանդուրժողական համակերպության շուրջ, իսկ Հ. Կարապենցի ծերունին հենվում է համաժողովրդական պայքարի՝ ժամանակին կորսված վճռականության վրա: Հերոսի հասցեագրումն ուղղագիծ է՝ թուրքական կայազորի պետ Իսմայիլ Քուչուկօղլուն է խլել իր պապենական տունը՝ վերահանձնելու շողում, փարիսեցի խոստումով՝ առանձնակի դաժանությամբ արտաքսելով դեպի գաղթի ճամփաները, ընդհուպ մինչև Բեյրութ:

«Իշխան Փիլիպոսի վերջին բաղձանքը» պատմվածքում իր վեց զավակների վրա տիրական «իշխանությունն» աստիճանաբար կորցնող ծերունին դիմում է խենթ քայլի՝ ի մի բերելու իր ցրիվ եկած, հասուն մարդ դարձած տղաներին ու աղջկան, բոլոր թոռներին, զավակներին, որպեսզի նրանք հավատարմության երդում տան հայրենիքի ու ժողովրդի խորհուրդներն ազուցելով նոր, ամենակոյ ժամանակի դիմաց՝ վերակազմելու «նախնեացս աւանդոյթները», «վերստեղծելու հայոց ամբողջական պետութիւնը՝ Սեւ ծովէն մինչեւ Միջերկրական», «Արարատէն մինչեւ Մուսս տաղ»⁴:

Ստեղծագործական տարբերքին հավատարիմ՝ Հ. Կարապենցն ապավինում է հոգևոր, մշակութային Հայաստանի գերակայության հանգույցներին: Դա հատկապես նկատելի է «Օրիորդ Անթառամ» և «Յովնանի չորս որդիները» պատմվածքներում: Ընդ որում վերջին պատմվածքում առանձնակի ջանասիրությամբ տրվում են ազգ ու ոգի պահող գրական դեմքերը: Այս ամենը Հ. Կարապենցը բացում է նկատելի խիտ շարքով՝ մանրամասներով, հնարավորինս՝ ժամանակագրական հերթագայությամբ, որը չի զլանում տալ իր հերոսի «տեսողությամբ», սակայն իրականում՝ հենց ի՛ր նախընտրությամբ: Դա է վկայում Ռ. Պատկանյանի ստեղծագործական «հարազատ ջրերը» վերադառնալու բուռն ներգործուն փափագը, որի մասին հերոսի բառամթերքով, բայց իր սրտից Հ. Կարապենցը խոստովանում էր, թե լավագույնն է, «իսկականը, բառերի հետ չէր խաղում, ասելիքն ասում էր տղամարդու պես՝ շփշիտակ մարդու երեսին»⁵: Բանաստեղծի թելադրությամբ է Հովնանը պա-

⁴ Նույն տեղում, էջ 46:

⁵ Նույն տեղում, էջ 142:

հանջում իր չորս որդիներից՝ «Կ՝ ուզեմ որ մեր ժողովուրդէն ստացածը տասնապատիկ չափով վերադարձնէք ժողովրդին... ձե՛ր անունը, ձե՛ր հայութիւնը»⁶:

Նրա դյուցազնակերպ հերոսները շարունակում են ապրել երազի շարունակական տարածքներում, երազ, որն ընդհատել էին 1915 թվականին: Հայրենի եզերքի հանդեպ մխացող կարոտն է, որ հերոսներին կտրում է ամերիկյան իրականությունից, թոցնում երազված անմատչելի բերդերի լեռնային ծերպերը:

Բայց միևնույն ժամանակ Նոր աշխարհի հին, տոկուն սերմնացանները հասցնում են ցավով արձանագրել հայության հարաճուն ամերիկացումը:

Ահա խնդրեմ օտարի դեմ անդուլ մաքառող, ութսունհինգի դռները ծեծող Աբգար ամու անակնկալ արարքը («Աբգար ամու օտար հարսը»): Աչքի լույս, ամենից ուշիմ, համալսարան հաճախած միակ թոռ Վահանը «լախտի հարված է» իջեցնում «Արաբկիրի հին առիծի» ուսերին՝ տուն բերելով բողոքականի աղջիկ Մերիլինին՝ «այրիշի (իռլանդացու – Ն.Ս.), սքաճի (շոտլանդացու – Ն.Ս.) ճուտ»⁷: Իրական անակնկալը դա չէ, սակայն, այլ այն, որ չքնաղ այդ կինը սիրո անխոս պահանջով յուրացնում է հայերենը, իր համար «օտար» բարքը, նվաճում կայսրության «բնակիչներին» հմայքը, անգամ ստիպում Աբգարի նման կարծր անձնավորությանը հաշտվելու ճակատագրի հեզնանքին:

Ընտանիքն օտար միջավայրում չի կարող խուսափել օտարամուսնության հիմնախնդիրներից: Եվ դա խորությամբ գիտակցում է հեղինակը: Իսկ առայժմ վերջինս շրջանցել է ուզում հարցադրումների անցանկալի ուղղությունը:

Պահպանողականի բարդույթն անհանգստացնող մտահոգություն է նաև «Օրիորդ Անթառամ» պատմվածքում, որտեղ արձակագիրը բացում է միայնակ կնոջ հոգսերի բեռն ամերիկյան հողի վրա, առօրեական ու ազգային պարտավորությունների շղթայական հանգույցներում: Կնոջական ամենօրյա տառապանքի և շարունակական երազների պատանդն է օրիորդ Անթառամը. կերտել է իր պատյանը, ներփակվել, մեկուսացել:

Հուշագրության պատմավավերական հպանցիկ, բայց տպավորիչ կնիք ունի «Ո՛ր մնացին սասունցիները» պատմվածքը, որը ներկայացնում է Անդրանիկի երբեմնի զինվոր, Սասունի ապստամբության մասնակից Սարգսի

⁶ Նույն տեղում, էջ 146:

⁷ Նույն տեղում, էջ 58:

ամերիկյան «անշուք» օրերը: Նրա աչքի առաջ թուրքերը խոշտանգել են կնոջը, սրախողխող արել երկու մանկահասակ տղաներին: Նա այժմ առաջին ավի-քի տարագիրների շարքը լրացնում է իբրև «Ֆլորյո Նաշընըլ» դրամատան դռնապան, բայց շարունակում է մնալ Մշո դաշտում հողագործի իր աշխատանքի պատրանքին, որն առարկայացնելու հրաշալի հնարավորություն է ստացել: Բանն այն է, որ դրամատունն օվկիանոսից այն կողմ միայնակ, բայց այդպես էլ չխեղճացող սասունցուն նվիրել էր տնամերձ տարածք, որն ինքը տարիների մեջ շենացրել է՝ գրքերի, քարտեզների շնորհիվ վերակերտելով Հայաստանի հեռապատկերը: «Սասունցի Սարգիսը կառուցում էր, որպեսզի աշխարհը շէն մնայ, որպեսզի մարդն այլևս մարդուն վատութիւն չանի: Թէեւ նա ամբողջութիւնը չէր կռահում, սակայն գիտէր, զգում էր, որ մի տեղ մի բան խարխիւլ է, որ ինքն ու իր ցեղը ինչ-որ անասելի անդոհանքից են անցել»⁸: Որքա՞ն համահունչ է «մի տեղ մի բան խարխիւլ է» տողը սարոյանական գերնշանավոր՝ «Ես ոչ մեկի անունը չեմ տալիս, պա՛, բայց ինչ-որ տեղ մի բան սխալ է...» արտահայտությանը՝ «Իմ սիրտը լեռներում է» աշխարհահռչակ դրամայից⁹, որ արտասանում է բանաստեղծ Բեն Ալեքսանդրի որդի Ջոնին այն մանուկի պես, որն աշխարհիս երեսին շարտում էր, թե արքան մերկ է: Ի դեպ, նույնակարգ դատողության մենք հանդիպում ենք «Արետտ առաւօտների կարօտը» թավրիզի հայերի ցեֆերտոնյան կյանքի մասին պատմվածքում...

Թվում է՝ Սասունից փրթած վերջին սասունցու երագների վերջի՞ն այգին է այն հեռավոր ամերիկյան հողի վրա, որտեղ խաղաղ հանգրվանն անգամ հարաբերական է: Այստեղ վրա է հասնում փոթորկահույզ ու ավերիչ «Էմմա» թայֆունը, որը հայերիս համար զուգակցվում է ցեղասպանության ողբերգական զգայություններին: Պատմվածքի ավարտն ստանում է խորունկ փիլիսոփայական խորք: Սարգիսը համառորեն, խլուրդի պես, վերսկսում է պայքարը ճակատագրի դիմաց: Սփյուռքի վաղվա օրվա ազգային, մշակութային և կրթական դիմորոշության հեռանկարների հարցադրումներին ու լուծումներին Հ. Կարապետն անդրադառնում է «Գոնսուլ Առաքել» պատմվածքում: Գոնսուլ Առաքելն ապրում էր ազգի, եկեղեցու, դպրոցի հոգսերով: Ոգևորության գագաթնակետին նա խոստանում է հարյուր հազար դոլար տրամադրել՝ Ջեֆերտոնում նախ՝ դպրոց, չորսհարկանի շենքով, ապա նոր եկեղեցի կառուցելու

⁸ Նույն տեղում, էջ 119, 120:

⁹ Վիլյամ Սարոյան, Ընտիր երկեր չորս հատորով, հ. 2-րդ / պիեսներ, պատմվածքներ, երևան, «Սովետական գրող», 1987, տե՛ս էջ 39, 42:

համար, ճիշտ այնքան, որքան դրամատունն առաջարկում է ունեցած սեփական շենքի համար: Նա կկատարի իր խոստումը, ինչպես սասունցի Սարգիսը կվերակերտի իր Արարատի ու Հայաստանի մանրակերտը թայֆունից հետո:

Հայրերի և որդիների դարավոր անհամաձայնության, պապենական ավանդներից հեռանալու արդյունքում վրա հասած ողբերգության, ամերիկաներում և հայրենիքից հեռու այլ հանգրվաններում ուժացման վտանգին քայլ առ քայլ կույ գնացող սերունդների մասին է պատմում գրողը («Արեւոտ առաւօտների կարօտը»): Ապագային կենսաձևի և նահապետական արժեքների սուր առճակատման արդյունքում էլ առաջանում է հզոր բախումը:

Պատմվածքի խորագիրն ինքնին անցյալի, ինչպես նաև ծննդավայրի բանաստեղծական հնչողություն ունի: Բայց միայն այդչափ. իրականում որդու հետ բախումը և դրա հետևանքով Նիկողոսի անակնկալ մահը կտրում է բանաստեղծական որևէ տպավորության պատրանք: Ամեն ինչ ոչնչանում է մեկեն:

Նախ, ինքնահաստատման և ապահով կյանքի հովերով լցված, զավակներին լավ կրթության տալու նպատակով Ամերիկա եկած Նիկողոսն զգում է, որ անբավ հարստության կողքին գահավեժ կորցնում է հոգևին հանգիստը: Փառասիրությունն ուտիճի պես աստիճանաբար «նստել է» ընտանիքի անդամների, առհասարակ նոր սերնդի մեջ:

Վայրագ նահանջն է սա, ինչպես շահնության վեպում, միայն մի տարբերությամբ. Շ. Շահնուրի հերոսները գիտակցում էին, ինչ-որ տեղ տառապում դրա դիմաց, մինչդեռ Ջեֆերսոնի «ոսկի» երիտասարդները, որոնք յուրատեսակ խաղով կրկնում են Ալ. Շիրվանզադեի հայտնի հերոսների կենսափորձը, խրվել են ապականության մեջ կամա թե ակամա, խոսքով ու գործով, երգով ու պորտապարով, անզամ թղթախաղով, որի ուղիղ հետևանքը Նիկողոսի արժեհամակարգի ու գաղափարական ընկալումների փշրտումն է՝ իր մահով հաստատված:

Հերոսի կյանքն ու մահը հեղինակի քարոզ-հորդորն է, զորեղ տագնապի խլիած ահազանգը: Ցածրահասակ, բայց խարբերդոցու համառ, հաստատակամ, միևնույն ժամանակ գործնական տիպարն է Սոսկալի Սահակը՝ համաձայն պատմվածքից, ինչպես նրան «փաղաքշաբար» բնութագրել էին մեքսիկացիները: Այստեղ ևս տրված է անհանգիստ հերոսի մահը՝ ցավի ու տառապանքի մանրամասներով:

Հ. Կարապետցի արձակն աչքի է ընկնում ընդհանրացման ուժով, հոգեբանական ներթափանցումներով, անկաշկանդ անկեղծությամբ: Հեղինակը

թախիծով արձանագրում է, որ Հին աշխարհից, Երկրից եկած փորձառու, հին սերմնացանները Նոր աշխարհում կորցրել են իրենց երազները, կարողը խեղդում է, խեղճ են, միայնակ: Լուսավոր աչքերը փնտրում են այն, ինչ այլևս լքել են և մեկընդմիջս:

“СТАРЫЕ СЕЯТЕЛИ НОВОГО МИРА” АКОПА КАРАПЕНЦА: СТАРЫЙ И НОВЫЙ МИР НА ПЕРЕКРЕСТКЕ НАЦИОНАЛЬНОГО И ВСЕМИРНОГО

НАНАР СИМОНЯН

В данной статье анализируется и оценивается серия рассказов знаменитого писателя армянской диаспоры Акопа Карапенца “Старые сеятели нового мира”. В статье при помощи описания жизни некоторых армянских мигрантов, проживающих в Америке, ставится цель – просвещать повседневную борьбу за выживание армян – экспатриантов (мигрантов) проживающих в различных диаспорах. Армяне, чудом спасенные от геноцида, делали все для сохранения национального достоинства, для воспитания в духе патриотизма своих детей и внуков, чтобы они сумели стать достойными наследниками древней Армении и армянского народа, жили достойно.

Ключевые слова – Западные армяне, мечта, этнический дух, современный быт, патриотическое воспитание, всемирная культура, тоска, американизация.

NAKOP KARAPENTS’ “THE ANCIENT SEEDSMEN OF THE NEW WORLD”: THE NEW AND THE OLD WORLD AT THE NATIONAL AND INTERNATIONAL CROSSROADS

ANANAR SIMONYAN

This article is a review by Nanar Simonyan of “The Ancient Seedsmen of the New World”, which is a collection of short stories written by the famous Armenian diaspora writer Hakob Karapents. By describing the lives of a few diaspora Armenians in America, the day-to-day struggle for survival of the Armenians living in various communities all over the world is elucidated. The survivors from the genocide have done the impossible to preserve their national dignity, rear their offspring in the Armenian spirit with the hope that they will grow to become worthy descendants of the ancient Armenia and its people and live their lives with dignity.

Key words – Western Armenians, dream, ethnicity, modern life, Armenian education, world culture, longing for home, Americanization.

ԷԼՂԱ ԳՐԻՆԻ ԿՅԱՆՔՆ ՈՒ ԱՏԵՂԾԱԳՈՐԾԱԿԱՆ ՈՒՂԻՆ

ԼԻԱՆԱ ՕՇԱՆՅԱՆ

Հայ ժամանակակից գրող, հոգեբան և դատական փորձագետ Էլղա Գրինը(1928-2016) այն հեղինակներից է, ով, բազմազբաղ ու բազմաշնորհ մարդ լինելով, ավելի նուրբ անցումներով և հոգեբանի անվրեպ նրբանկատությամբ է պատկերում մեր օրերի կյանքը՝ թափանցելով յուրաքանչյուր հերոսի ներաշխարհի, գտնելով նոր ու հետաքրքիր երանգներ: Նրա գեղարվեստական ոճը լակոնիկ է՝ լի մարդասիրական տարրերով: Պատմվածքների հերոսներն իրենց անձնական խնդիրներն ունեն, որոնք ողբերգական չեն, սակայն հատուկ են մարդ արարածին և արժանի են կարեկցանքի: Հերոսները, բազմաբնույթ լինելով, փորձում են մաքառել ու հաղթահարել կյանքի՝ չճաշակած սիրո և միայնության հակասական ապրումները՝ երբեմն դիմելով վճռական քայլերի: Կյանքի յուրաքանչյուր ակնթարթ, ինչպես նաև՝ ամենավեհ և զովաբանելի մարդկային արարքներ է. Գրինի համար առանձին պատմություններ ու երկեր են և ներգործում են ընթերցողի վրա իրենց հմայքով, գեղեցկությամբ, ցավով ու մտատանջությամբ :

Քանալի բառեր – Է.Գրին, հոգեբան, ներաշխարհի, պատմվածք, բարություն, մարդ, օգնություն:

Արդի հայ արձակի լայն համապատկերում ավանդականն ու նորն ապրում են զուգահեռ. կյանք–իրականություն կապի փոխակերպմամբ գրական երկերը դառնում են իբրև պայմանական իրականության արտահայտություններ:

Հայ ժամանակակից գրող, հոգեբան և դատական փորձագետ Էլղա Գրինն այն հեղինակներից է, ով ավելի նուրբ անցումներով, հոգեբանական լուծումներով պատկերում է ներկա կյանքը՝ թափանցելով յուրաքանչյուր հերոսի ներաշխարհի, գտնելով նոր ու հետաքրքիր երանգներ: Նրա գեղարվեստական ոճը լակոնիկ է՝ լի մարդասիրական տարրերով¹:

Էլղա Գրինը (1928 - 2016) ծնվել է Թիֆլիսում՝ մտավորականի ընտանիքում. «Հայրը՝ Աշոտ Դավթի Գրիգորյանը, իր հեղափոխական Գրին ծածկանունով է դատերը գրանցել: Մայրը՝ Մելիտա Հարությունյանը, մասնագիտությամբ երկրաբան էր, զբաղվել է ռուսաց լեզվի դասավանդմամբ²: Մանկության և ուսումնառության առաջին տարիներն անցել են Մոսկվայում: Իր իսկ հորինած առաջին մանկական բանաստեղծություններից նա ընթերցել է ժամանակի

¹ Տե՛ս www.archive.ankakh.com/?p=248616, նաև՝ «Անկախ», 11-18.10.2012, էջ 7:

² Է. Գրին, Ծառերին դեռ կախված էր առավոտը, Երևան, 2015, էջ 166:

նշանավոր գրող Մաքսիմ Գորկուն, ով է. Գրինի հոր մտերիմ ընկերներից էր և կանխորոշել է, որ աղջկան մեծ ապագա է սպասվում³:

Է. Գրինը միշտ մեծ սիրով ու ջերմությամբ էր հիշում տատիկին, ումից ինքը շատ բան է սովորել ու ժառանգել՝ կանացիություն, բարություն, խոհեմություն⁴:

Սակայն Գրինների ընտանեկան անդորրը խաթարում է 1937թ. ստալինյան աքսորը: Նրա հորը, ով բարձր պաշտոններ էր զբաղեցրել, Նավթի համամիութենական գիտահետազոտական ինստիտուտի տնօրենն էր, Լեռնային ակադեմիայի պրոֆեսոր, ինչպես նաև դասավանդում էր քաղաքատնտեսություն, քաղաքական հողի վրա ձերբակալում և աքսորում են Կալյան (Սիբիր) շուրջ 12 տարի⁵:

Է. Գրինի և իր հոր կապն ամուր ու ջերմ հիշողություններով լի է եղել, քանի որ հեղինակը մեծ հիացմունքով է հիշում այն առաջին գիրքը, որն իր համար կարդացել է հայրը. դա իտալացի փիլիսոփա, գրող Թոմաս Կամպանելլայի «Արևի քաղաքն» էր, իսկ առաջին պատմվածքը՝ Մաքսիմ Գորկու «Դանկոյի սիրտը»: Այդ գրվածքների ազդեցությամբ հետևություն է անում. «... անուղղելի ուտոպիստ եմ և ռոմանտիկ»⁶:

Քանի որ քաղաքական հետապնդումներից զերծ չէին նաև Է. Գրինի ընտանիքի մյուս անդամները, մորաքրոջ խորհրդով 1937 թ. նրանք փոխադրվել են Երևան: Հիշում է. «Ժողովրդի թշնամու» պիտակը մեր ընտանիքի ճակատին դրոշմված է եղել աներևակայելի դժվարին հետագա բոլոր տարիներին, և այն, որ մենք ողջ ենք մնացել, կարելի է դասել ֆանտաստիկայի ոլորտին: Ի դեպ, ֆանտաստիկան ինձ մոտ միշտ էլ գերակշռել է. ասես ինչ-որ մոգական մի ուժ կյանքի ճանապարհ է հարթել ինձ համար»⁷: Մոր ու եղբոր հետ հաստատվելով Երևանում՝ Է. Գրինը սովորել է Ա. Պուշկինի անվան N° 8 դպրոցում (ի դեպ, նա միջնակարգ դպրոցն ավարտել է վեց տարում)⁸. «Մենք մաքուր հայ ենք: Միայն մորս կողմից տատիկիս ազգության մեջ կա վրացական ու իտալական արյուն: Մի խոսքով, Երևանում մենք սովորեցինք հա-

³ Արդի հայ կին գրողներ. Ելք դեպի ներս, Երևան, 2006, էջ 152:

⁴ «Ավանգարդ», 10-16.03.2004, էջ 5:

⁵ <https://forum.armedu.am/showthread.php/875-Հարցազրույց-հոգեբան-գրող-Էլրա-Գրինի-հետ>:

⁶ Արդի հայ կին գրողներ. Ելք դեպի ներս, էջ 152:

⁷ Նույն տեղում, էջ 152, 153:

⁸ Նույն տեղում, էջ 152:

յերեն, ինչի համար ես շատ ուրախ եմ, քանզի շատ եմ սիրում մեր լեզուն և գնահատում նրա յուրահատկությունները: Ես երջանիկ եմ, որ հասկացա, թե հայն իրենից ի՞նչ է ներկայացնում, հայի լավն ու վատը որոնք են...»⁹, - ասել է նա: Այնուհետև՝ 1947 թ.-ին, նա գերազանցությամբ ավարտել է Ռուսական մանկավարժական ինստիտուտի (այժմ՝ Վ. Բրյուսովի անվան օտար լեզուների համալսարան) օտար լեզուների (գերմաներեն) ֆակուլտետը՝ զուգահեռ աշխատելով Հայկական հեռագրական գործակալությունում (այժմ՝ Արմենպրես)՝ որպես թղթակից, որտեղ նա ճանաչել ու դասեր է առել ժամանակի մտավորականության այնպիսի ներկայացուցիչներից, ինչպիսիք էին՝ Ավետիք Իսահակյանը, Մարտիրոս Սարյանը, Արա Սարգսյանը և ուրիշներ, որոնց հետ շփումն իր համար «երկրորդ համալսարան եղավ»:

Է. Գրիինը մեծ հուզմունքով ու ակնածանքով էր հիշում այն մասին, երբ անվանի հոգեբան Մկրտիչ Մազմանյանի խորհրդով մասնակցել է մրցույթի և ընդունվել ասպիրանտուրա, ինչի շնորհիվ էլ շփվել է խորհրդային շրջանի ականավոր հոգեբաններ Ս. Ռուբինշտեյնի, Բ. Անանևի, Ա. Լեոնտևի, Ա. Արտյոմովի, Ս. Հելերշտեյնի ու այլոց հետ: 1955 թ. Մոսկվայում նա պաշտպանում է թեկնածուական թեզ՝ հոգելեզվաբանության գծով, որից հետո՝ մինչև կյանքի վերջը, աշխատել է Երևանի պետական համալսարանում:

Հարկ է նշել, որ Է. Գրիինը նաև լավ ընկեր է ու լավ մայր: Նրա զավակները՝ Աննա Էլքակյանը (ղերասանուհի), Մարինե Աբրահամյանը (դաշնակահարուհի), Տիգրան Աբրահամյանը (նկարիչ) և Սամվել Աբրահամյանը (պատմաբան), իր արվեստի ու գործի կրողները լինելով, մոր նման շարունակում են մնալ որպես ազգի նվիրյալներ¹⁰. «Իմ զավակները, իմ թոռները՝ ահա իմ հարստությունը, իսկ իմ երջանկությունն իմ գրքերն են, իմ աշխատանքը: Ես կարող էի և ունեի բոլոր հնարավորությունները՝ աթոռ, պաշտոն զբաղեցնելու, բայց միշտ խուսափել եմ, քանզի չեմ սիրում պաշտոնավարել, կարգադրել, սիրում եմ իմ անձնական ազատությունը, որն անչափ բարձր եմ դասում»¹¹:

1968-ից Է.Գրիինը դատահոգեբանական փորձաքննության հիմնադիրն է Հայաստանում. նույն թվականից աշխատել է որպես փորձագետ-հոգեբան. «Ես եմ հիմնադրել հոգեբանական փորձաքննությունը Հայաստանում ու ան-

⁹ <https://forum.amedu.am/showthread.php/875-Հարցազրույց-հոգեբան-գրող-Էլրա-Գրիինի-հետ>:

¹⁰ "Живопись и музыка неразрывны в моей семье", - ասել է Է. Գրիինը (տե՛ս "Голос Армении", 19.11.2011, стр. 7):

¹¹ «Ավանգարդ», 10-16.03.2004, էջ 5:

ընդհատ ամեն ինչ իմ գլխին է կոտրվում», - խոստովանել է Է. Գրինը¹²: 1971-ին նրան շնորհվել է դոցենտի, իսկ 2003-ին՝ պրոֆեսորի կոչում: 1972-ին Մոսկվայում սովորել է դոկտորանտուրայում՝ գրելով սոցիալ-հոգեբանական ոլորտին առնչվող թեզ: Է. Գրինի ղեկավարությամբ պաշտպանվել է երեք ատենախոսություն: Նշենք, որ իր բուն մասնագիտության՝ հոգեբանության մասին Գրինը հեղինակել է 140-ից ավելի հոդվածներ¹³, բազմաթիվ մենագրություններ, դասագրքեր, ուսումնական ձեռնարկներ¹⁴: Հավելենք, որ Է. Գրինի մահից 1 տարի անց՝ 2017-ին, լույս է տեսել նրա հեղինակային-մասնագիտական «Աֆեկտ» գիրքը¹⁵: Ժողովածուները մասնավորապես, իրավաբանական հոգեբանության ոլորտում հանրապետությունում առաջին մասնագիտական գրքերն են: 2004-ից Է. Գրինը ՀՀ մանկավարժահոգեբանական ակադեմիայի իսկական անդամ էր, ՀՀ նախագահին կից ներման հանձնաժողովի անդամ, ինչպես նաև ընդգրկված էր մի քանի այլ հանձնաժողովներում:

Իր բազմաբեղուն և շնորհաշատ աշխատանքի համար Է. Գրինը 1947-ին պարգևատրվել է «1941-1945թթ. Հայրենական մեծ պատերազմի ժամանակ աշխատանքային արիության համար», 2008-ին՝ Հայաստանի գրողների միության «Գրական վաստակի համար» մեդալներով¹⁶, իսկ 2014-ին նույն միության 80-ամյակի առթիվ պարգևատրվել է Հայաստանի գրողների միության ոսկե մեդալով¹⁷: Հիասքանչ մարդ, մայր, հոգեբան, դասախոս լինելուն զուգահեռ նա 1957-ից սկսած հանդես է եկել հայերեն ու ռուսերեն պատմվածքներով, որոնք հրատարակվել են հանրապետության և արտերկրի տարբեր թերթերում, ամսագրերում ու ժողովածուներում՝ «Սովետական գրականություն», «Լիտերատուրնայա Արմենիա», «Գրական թերթ», «Дружба народов», "Новый мир" և այլն¹⁸: Է. Գրինն ասել է. «Միայն գիտեմ ,որ գրում եմ արագ և դա կրկին ժամանակի սղության պատճառով: Պատմվածքի գաղափարը ծնվում է, երբ ես տեսնում եմ ավարտը: Շատերը գրում եմ՝ չիմանալով, թե ինչպես է պատմությունը ավարտվում: Ես, ընդհակառակը, պատմվածքը շատ հստակ եմ տես-

¹² «Իրավունք», 30.10.2012, էջ 4:

¹³ https://hy.m.wikipedia.org/wiki/Էլրա_Գրին:

¹⁴ https://hy.m.wikipedia.org/wiki/Էլրա_Գրին:

¹⁵ Է. Գրին, Աֆեկտ, Երևան, 2017:

¹⁶ <http://www.armradio.am/hy/2016/10/27/մահացել-է-Էլրա-Գրինը/>:

¹⁷ Նույն տեղում:

¹⁸ "Голос Армении", 6.06.1998, стр. 4.

նում»¹⁹: Հավելում է իր ամենասիրած գիրքը «այն է, որ դեռ չեմ գրել, բայց արդեն կա իմ գլխում»²⁰: Խոստովանել է Է. Գրինը. "Однако своим "крестным отцом" на литературном поприще я считаю Серо Ханзадяна, по настоятельному совету которого я издала первый сборник своих рассказов на армянском"²¹: Նրա գեղարվեստական երկերը և գրքերը թարգմանվել ու տպագրվել են հայերեն, ռուսերեն, անգլերեն, չեխերեն և այլ լեզուներով: Գրականագետ Վազգեն Մնացականյանն ասել է. «Էլիզա Գրինը ընթերցողին խորհել տվող, հարուստ ակնարկումների արվեստագետ է, բանաստեղծական խառնվածքով օժտված հիանալի արձակագիր է»²²: Արծվի Բախչինյանը նշում է. "Более полувека ее рассказы печатаются в армяноязычной и русскоязычной прессе Армении: часто лаконичные, но одновременно содержательные произведения о наших современниках, где мастерские описания и тонкие, психологические нюансы"²³:

Է. Գրինը 1985-ից Հայաստանի գրողների միության անդամ է: Նա շուրջ 14 գրական ժողովածու է տպագրել, բայց նաև խոստովանել է՝ շատ «գործեր» աստիճանաբար «մեռնում են»՝ մյուս մասնագիտությունների գծով խիստ զբաղվածության պատճառով²⁴:

Է. Գրինը հայ ժամանակակից այն գրողներից է, ովքեր իրենց յուրահատուկ ոճն ու բանիմացությունը փորձել են արտահայտել գեղարվեստական երկի արարմամբ: Նշենք, որ 1986-ին իր պատմվածքների հիման վրա ռուսաստանյան կենտրոնական հեռուստաընկերությունը նկարել է գեղարվեստական ֆիլմ՝ "День бумажного змея":

Նրա անդրանիկ ժողովածուն՝ «Գիշերային էտյուդ», լույս է տեսել 1973-ին և ներառում է մի շարք ստեղծագործություններ, որոնք արդեն հրատարակվել էին մամուլում, և կազմված է 14 պատմվածքից: Կիզակետում մարդ- էակն է, ով ապրում է մեր կողքին, նրա՝ նուրբ ու առանձնահատուկ հոգեկան ներաշխարհը՝ լինի մանուկ, պատանի, երիտասարդ և թե կյանքի դասեր ստացած ծերունի: Է. Գրինը հաճախ առաջին դեմքով է գրում, հենց իր անունից է պատմում, որն էլ պատմվածքը դարձնում է քնարական, բանաստեղծական շնչով լի:

¹⁹ www.azg.am/AM/culture/2016110404, նաև "Иные берега", Москва, № 2, 2012г.

²⁰ Նույն տեղում:

²¹ "Голос Армении", 20-27.02.2007, стр. 6.

²² Է. Գրին, Երազների տիեզերքը, Երևան, 2014, էջ 5:

²³ http://www.inieberega.ru/node/405:

²⁴ http://ysu.am/newspaper/hy/Elda-Grin#:

«Վարպետություն ունի. կարողանում է կառուցել պատմվածքը, պարզ դիպաշարը հարստացնել ուշագրավ դեմքերով, հոգեբանությամբ, ճաշակով, զգացողությամբ, խուսափել ավելորդություններից»²⁵ : Գրող Սերո Խանգադյանը այն ներկայացրել է երկու տեսանկյունից՝ «լույսի և ստվերի»։ «...Գրինը, գուցե անփորձությունից, աշխատում է համաշխարհային մեծերի մասին իր գիտեցածները սփռել իր պատմվածքներում։ Այդ բանը ոչնչով չի նպաստում արձակագրուհու նպատակին՝ մարդկանց, մեր օրերի մարդկանց հոգեբանության բացահայտմանը։ - Նաև՝ հավելում. - ... ես հավատում եմ այս գրողին։ Ուզում եմ, որ շատերը ճանաչեն նրան»²⁶։

Է. Գրինի երկրորդ ժողովածուն՝ «Իմ այգին», լույս է տեսել երկար ընդմիջումից հետո՝ 10 տարի անց՝ 1983-ին, և ընդգրկում է 18 պատմվածք։ Այստեղ կրկին գործողությունների կենտրոնում մարդն է. աննշան թվացող դեպք կամ հոգեվիճակ, էական և կանխորոշիչ է նրա կյանքում։ Հեղինակը նրբանկատ դիտարկումներով, ինչպես նաև մեղմ հումորով, գեղարվեստական ոճով փորձում է իր հերոսներին տեսանելի ու ընկալելի դարձնել յուրաքանչյուր ընթերցողի։ Բանասեր Գևորգ Հայրյանը գրել է. «Էլրա Գրինի պատմվածքներից շատերն իրենց հավաստիության շնորհիվ հաճախ փաստագրական ուժ են ստանում։ Կարդում ես ու թվում է, թե քեզ հետ էլ է պատահել նույնը, նկարագրված դեպքերը, մարդիկ ծանոթ են նաև քեզ»²⁷։ Այդպիսիք են՝ «Լեռներում կլոր տարին գարուն է», «Հոգեխոյզը», «Պատերազմը», «Երբ շոգ է», «Ձայնը», «Վովա փիղը» և այլ պատմվածքներ, որոնցում հերոսները սիրահոժար կիսում են իրենց հոգու գանձերը, միացյալ ուժերով և ջանքերով հաղթահարում կյանքի փորձությունները։ Բանաստեղծ Էդվարդ Շահիրյանը գրում է. «Գիրքը մի առավելություն ևս ունի. ամփոփված բոլոր գործերը շաղկապված են հստակորեն զգացվող ներքին դիմանով, որի շնորհիվ թեմատիկայով հաճախ տարբեր պատմվածքները հնչում են իբրև մի ամբողջություն՝ տալով հեղինակի ներաշխարհի, նրա գրողական հոգևոր այգու ընդհանուր համապատկերը»²⁸։

Հեղինակի հաջորդ ժողովածուն՝ «Մանկության ամի», լույս է տեսել 1987-ին, որում նա վերնագրին համահունչ պատմվածքներ է ներառել, ինչպես նաև՝ մի քանի այլ ստեղծագործություններ, որոնք արդեն հրատարակվել էին։ Ավելի ընդհանրական ու գեղեցիկ արվեստի միջոցով, հոգեբանին հատուկ

²⁵ «Ավանգարդ», 20.01.1982, էջ 3:

²⁶ «Գրական թերթ», 23.11.1973, էջ 2:

²⁷ «Գրական թերթ», 19.08.1983, էջ 2:

²⁸ «Գրքերի աշխարհ», 20.04.1983, էջ 5:

նուրբ, դիպուկ ներկայացվում են առաջին սիրո զգացման մաքրությունը, մանուկների բնավորության ձևավորումն ու զարգացումը, մեծերի և մանուկների՝ բարոյական չափանիշների որոնումներով փոխհարաբերությունները: Թամար Հարությունյանը գրել է. «Ընդհանրապես իր պատմվածքներում փորձել է ստեղծել հոգեբանական յուրօրինակ իրավիճակներ, որպեսզի ավելի խոր ու ցայտուն երևան երեխաների հոգեբանությունը և աշխարհընկալումը: Նրանցից յուրաքանչյուրը յուրովի է նայում իր կյանքի պատուհանից և տեսնում է իր «սպիտակ թռչուններին» ու գնում նրանց հետևից»²⁹: Հավելենք. Է. Գրինը հանգամանալից է ներկայացնում բնության պատկերները, որոնք դառնում են հերոսների հոգեկան և ներքին աշխարհի արտահայտչամիջոցներ:

"Белые птицы" ժողովածուն լույս է տեսել 1988-ին, որը հայերեն գրված է. Գրինի «Սպիտակ թռչուններ» ժողովածուի ռուսերեն թարգմանությունն է: Նա պատմում է. "Правда, первая рецензия на мое творчество оказалась в духе цензуры советских лет: "...в прозе Грин не видно, что она живет в СССР, и вместо того, чтоб ездить на целину, ее герои философствуют". Позже благодаря Виктору Балаюну в прессе появилась хвалебная рецензия на сборник. То же произошло и с русскоязычным сборником "Белые птицы", который обрел жизнь благодаря писателю Рубену Овсепяну, напечатавшему рассказы в журнале "Советакан грох"³⁰: Գրքում ներկայացվում են հեղինակային շեշտադրումն ու կենտրոնացումը ոչ այնքան գրավիչ և գունագեղ նկարագրություններով գործողություններին ու գեղարվեստական կերպարի զարգացմանը, որքան մեր շրջապատում գտնվող մարդկանց առօրյա և բազմաբովանդակ կյանքի դրվագներին. գեղարվեստական պատումը հասցրել է դիպաշարի ավարտին՝ կուլմինացիային: 2006-ին Չեխիայի Հանրապետության մշակույթի նախարարության հովանավորությամբ լույս է տեսել հայ արձակագրուհու «Սպիտակ թռչուններ» պատմվածքների ժողովածուն (16 պատմվածք) չեխերեն թարգմանությամբ³¹, շուրջ 1000 տպաքանակով³²: Ա. Բախչինյանը գրում է. «Չեխ ընթերցողի համար առավել հետաքրքրական կարող է լինել խորհրդային

²⁹ «Գրքերի աշխարհ», 24.01.1988, էջ 5:

³⁰ "Голос Армении", 20-27.02.2007, стр. 6.

³¹ Ի դեպ, այն ռուսերենից չեխերեն է թարգմանել չեխ լրագրող և թարգմանիչ Լիբոր Դվորժակը (այդ մասին տե՛ս «Գրական թերթ», 02.02.2007, էջ 7): Իսկ չեխ գրականագետ Իվա Դվորժակովան պաշտպանել է ատենախոսություն «Էլլա Գրինի արձակը» թեմայով (տե՛ս Է. Գրին, Ծառերին դեռ կախված էր առավոտը, էջ 167):

³² Elda Grinová. Bílí Ptáci. Praha, 2006:

շրջանի գրեթե հովվերգական ժամանակների և 1990-ականների ծախորդությունների նկարագրությունների միջև եղած հակադրությունը»³³:

Է. Գրինի «Ուզում ենք գեղեցիկ ապրել» գիրքը լույս է տեսել 1992-ին. մի ժամանակահատված, երբ հայ երկրին և հանրությանը մտահոգում էին առօրյա գոյապահպանման հարցերը: Ռայա Խասապետյանը «Գեղեցկության քրմուհիներ» հոդվածում նշում է. «... «Ապրենք գեղեցիկ»: Եվ դա պաթետիկ, հենց այնպես ասված խոսք չէ, այլ սկզբունք, իր հոգու կերտվածքից բխող, իր էությանը հարիր հորդոր»³⁴: Պատմվածքները, չնայած առանձին-առանձին ավարտուն ստեղծագործություններ են, այնուամենայնիվ ասես մի ամբողջություն են, որտեղ Է. Գրինը փորձել է իր ձևով գորշ ու մռայլ կյանքում ցույց տալ գեղեցիկն ու մաքուրը գտնելու ուղին:

"Шаги по мокрому песку" ժողովածուն լույս է տեսել 1997-ին. կազմված է երեք մասից: Պատմվածքներն իրենց հակիրճությամբ տարողունակ են, ինչպես նաև կարևոր եղելություն են պատմում կամ հիշեցնում՝ ավարտը թողնելով ընթերցողի հայեցողությանը. «Արձակագիր Էլրա Գրինի սաղանդը օժտված է ձևի ու բովանդակության շոյալ սեղմությամբ, մի սեղմություն, որ ձեռք է բերվել շատ բան իմանալու, քնով շատ բան արտահայտելու ունակությամբ»³⁵, - գրել է Վազգեն Մնացականյանը: Նրա հերոսները, կյանքից մեծ դասեր քաղելով, սովորում ու շարունակում են ապրել՝ հացի հերթերի, սովի, խավարի ու սառնամանիքի պայմաններում ("Почему сохнет карагач?", "Губка", "Руки", "Шел снег" և այլն). "В эту книгу вошло множество рассказов – лирических и философских, грустных и веселых, зарисовок о людях, о времени. Живая непосредственность намеренно "нелитературного" рассказа приводит к тому, что все самое важное раскрывается как-то неожиданно, как в новелле", - կարդում ենք "Нелитературные рассказы Эльды Грин" հոդվածում³⁶:

«Օրը դեռ չի վերջացել» ժողովածուն հրատարակվել է 2000-ին: Հերոսները կրկին մեր շրջապատում ապրողներն են՝ իրենց հոգսերով ու առօրյա կենցաղային խնդիրներով («Պատուհան», «Շուկայում», «Երբ շոգ է», «Վերջին կանգառ» և այլն): Գրքում՝ առաջին էջում, գրված է. «Իմ անչափ սիրելի հրաշք թոռնիկի՝ Էդգար Էլբակյան կրտսերի սուրբ հիշատակին»: Ակնառու են հեղինակային-հոգեբանական նուրբ լուծումներն ու մտորումները. «Ընդհանրապես

³³ «Ազգ», 03.05.2007, էջ 6:

³⁴ «Գրական թերթ», 15.05.2001, էջ 2:

³⁵ «Հայաստան», 21.02.1998, էջ 4:

³⁶ "Голос Армении", 06.06.1998, стр. 4.

այս նոր ժողովածուն գալիս է հավաստելու, որ մեր գրականությունը Էլրա Գրին ինքնատիպ գրող ունի»³⁷: Է.Գրինը հոգեբանական-գեղագիտական վերլուծություններով փորձում ցույց տալ ճշմարիտ ճանապարհը. «Քրիստոնյայի անկեղծ, կարեկից ու ներող հոգու տեր գրողը հոգեբանի խորաթափանց աչքով դիտելով շուրջը, առօրեական գորշության խեղդուկում տրորվող մարդու մեջ որսում է արժանապատվության, առաքինության, վեհության խուլ դողանջները, որոնց շնորհիվ անհատը կարողանում է դիմակայել չարիքի այլազան դրսևորումներին»³⁸:

Է.Գրինի «Ռեքվիեմ» գիրքը հաց և ռուսաց լեզուներով լույս է տեսել 2002-ին: Այն հոգեբան-գրողի ներքին հոգեկան ցավի արտացոլումն է՝ նվիրված իր շնորհաշատ թոռնիկի՝ Էդգար Էլբակյան կրտսերի անհեթեթ մահվանը³⁹: Կարելի է ասել, որ Մոցարտի հանրահայտ համանուն ստեղծագործության սգացող մեղեդին լսվում է յուրաքանչյուր բառի և հնչյունի հետ: Օրագրային նշումների ու քերթվածքի միջոցով հեղինակը զգացմունքային խտություն ու խորություն է տալիս իր խոսքին, ցավի և մրմուռի՝ նուրբ ու դյուրագրգիռ նոտաներին . «... Ամբողջ քաղաքով եմ քեզ սպասում... սպասում եմ տապանաքարիդ գլխավերևում լողացող ամպիկների հետ:... ու նաև չեմ սպասում»⁴⁰, - գրում է Է. Գրինը: «Որքան անձնական ու կոնկրետ է ցավը, նույնքան էլ այն ընդհանրական է, քանզի մատուցվում է որպես գեղարվեստի նյութ, իբրև տրամադրություն-պատկեր: Իսկ ողջ շարքը նման տրամադրություն-պատկերների ամբողջություն է»⁴¹, - նկատում է թատերագետ Լևոն Մութաֆյանը:

«Երագների տիեզերքը» ժողովածուն լույս է տեսել 2004-ին: Այն գրված է էքսպրեսիոնիստական ոճով ու սկզբունքով, այսինքն՝ Է. Գրինը իրականությունը համարել է իր իսկ կերտած հերոսների՝ ենթակայական հոգեկան աշխարհը: «Է.Գրինը չի փոխում իրեն հատուկ արտահայտչաձևերը, չի դիմում նորացումների, այլ շարունակում է գեղագիտական իր հաստատումները, նրբագծերով, առանց պայթյուն ու արտառոց հնարքների ներկայացնում նյութը»⁴², - գրում է Լևոն Մութաֆյանը: Գրքի՝ «Անձրևից ծնվածը» հատվածում

³⁷ «Ազգ», 08.02.2002, էջ 6:

³⁸ «Գրական թերթ», 01-15.05.2001, էջ 2:

³⁹ «Նոր Դար», 2003, №1, էջ 318:

⁴⁰ Է.Գրին, Ռեքվիեմ, Երևան, 2002, էջ 23:

⁴¹ «Հայաստանի Հանրապետություն», 04.02.2005, էջ 5:

⁴² Նույն տեղում:

գերակշռում է մենախոսական տարրը. հեղինակը, առանց հերոսին արտաքինապես ներկայացնելու, ընթերցողին ճանաչելի է դարձնում կերպարի մտահոգություններն ու մտորումները («Երազների տիեզերք», «Կտուրի ծաղիկ» և այլն), իսկ երրորդ մասը՝ «Հավելված ցուցահանդեսի կատալոգին», նկարչության ու գեղարվեստի ներշնչանքով է գրված: Նշենք, որ այս մասը տարիներ անց՝ 2011-ին, լույս է տեսել երկու լեզվով՝ հայերեն ու ռուսերեն, ինչպես նաև՝ առանձին գրքերով՝ «Նատյուրմորտ սև ֆոնի վրա» և "Натюрморт на черном фоне": Է. Գրինը, ներշնչվելով նկարիչների ստեղծած կտավներով, փորձում է իրեն հատուկ ձևով ու նրբանկատությամբ ստեղծել «նկարչական» ու «գեղագիտական» պատկերը՝ պատմվածքը: Ներկայացվում են Տիգրան Աբրահամյանի (չեխահայ ժամանակակից նկարիչ, ով Է. Գրինի որդին է), Քեն Քիֆի (բրիտանացի ժամանակակից նկարիչ), հայ անվանի գեղանկարիչ Մարտիրոս Սարյանի և ուրիշների կտավները, որոնք էլ նախահիմք են դառնում Է. Գրինի՝ գունագեղ ու արվեստաստեղծ գործերին: 2011-ին առանձին գրքում՝ «Նատյուրմորտ սև ֆոնի վրա», հեղինակն ավելացրել է հայ գեղանկարիչներ Մարտիրոս Սարյանի և Արթուր Անդրանիկյանի կտավների հիման վրա գրված երկերը. «...Художники всегда воодушевляют меня, в мастерской сына люблю запах красок, всю атмосферу таинственности. Я понимаю: у каждого свое восприятие окружающего мира, все сквозь призму собственного "я"»⁴³, - ասել է Է. Գրինը:

"Этот удивительный цвет хаки" ժողովածուն լույս է տեսել 2008-ին: Գրքի կազմը բավականին խոսուն է՝ գեղանկարիչ Մարտիրոս Սարյանի «Ծաղկած ծառ» (1907թ., «Дерево в цвету») կտավը, որը կրկին պատշաճում է Է. Գրինի գրքի գեղագիտական ու նկարչական արվեստի մոտիվներին: Այն կազմված է երեք մասից, որոնք հայոց ու ռուսաց լեզուներով արդեն իսկ հրատարակված պատմվածքներ ու նովելներ են:

Է. Գրինի «Ձեռքերը» գիրքը լույս է տեսել 2010թ. դեռևս 1983-ին գրված համանուն պատմվածքի հիման վրա: Այն յուրօրինակ է և հատընտիր, քանի որ թարգմանվել է 35 լեզվով՝ հիմք ունենալով հայերենն ու ռուսաց լեզվով թարգմանությունը. ի դեպ, իսլանդերենով և յուքսեմբուրգերենով երբևէ չէր թարգմանվել հայ գրականության որևէ երկ: Պետք է նշել, որ բազմաթիվ լեզուներով (նաև՝ արևմտահայերեն) թարգմանելու նախաձեռնությունը գրականագետ Արծվի Բախչինյանինն է, ով «Ձեռքերը» պատմվածքը թարգմանել է

⁴³ "Голос Армении", 19.11.2011, стр. 7.

անգլերեն լեզվով, ինչպես նաև՝ գրքի ներածական խոսքի հեղինակը, որտեղ ներկայացրել է արձակագրուհու երկում նկարագրված միջավայրը, թարգմանչական աշխատանքի հետ կապված որոնումները⁴⁴: Իսկ գրքի վերջին էջերում առանձին-առանձին տրվում են թարգմանիչների անունները և համառոտ կենսագրությունը⁴⁵: Պատմվածքը նաև տպագրվել է Կալիֆոռնիայի (Սանտա Բարբարայի) Միջառարկայական հումանիտար կենտրոնի «Translation» («Թարգմանություն») հանդեսի 2010թ. երկրորդ հատորում, որտեղ լույս են տեսնում աշխարհի տարբեր ազգերի գրողների ստեղծագործություններ՝ ինչպես անցյալի գրողներից (Լուկրեցիոս, Վիրգիլիոս, Պուլչին, Հայնե և այլք), այնպես էլ ժամանակակից հեղինակների երկեր⁴⁶: Է. Գրինի «Ձեռքերը» գրքի շնորհանդեսը տեղի է ունեցել Հայաստանի գրողների միությունում⁴⁷, որտեղ ՀԳՄ նախագահ Լևոն Անանյանը բացման խոսքում ասել է. «Գրինի արձակում միահյուսվել են գրական բարձր չափանիշները, տաղանդն ու ճաշակը, հոգեբանի մասնագիտական որակումները... ներկայումս հրաշալի, ապրող ու ապրեցնող արձակ ունենք, որի լավագույն օրինակը Էլրա Գրինի պատմվածքն է՝ թարգմանված 35 լեզվով»⁴⁸: «Ձեռքերը» պատմվածքը հայ կյանքի, ընտանեկան հարաբերությունների, հայ կնոջ հոգեբանության գեղարվեստական մարմնավորումն է. «Ինձ հատկապես ցնցել էր այն, թե ինչպես կարող են ավանդապաշտությունը և նահապետականությունը դեմ լինել գեղեցկությանը, թե ինչպես կարելի է այդքան պրագմատիկ լինել գեղեցկության հանդեպ: Սա մի ասպեկտ է, որը վերածվում է հոգեբանական դրամայի»⁴⁹, - ասել է Ա. Բախչինյանը:

ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ ЭЛЬДЫ ГРИН

ЛИАНА ОГАНЯН

Современная армянская писательница, психолог и судебный эксперт Эльда Грин (1928-2016) – одна из тех авторов, которые тонко отображают современную жизнь, проникая во внутренний мир каждого героя, находя

⁴⁴ Այդ մասին տե՛ս Է.Գրին, Ձեռքերը, Երևան, 2010, էջ 5-7:

⁴⁵ Նույն տեղում, էջ 151-159:

⁴⁶ «Գրական թերթ», 28.12.2007, էջ 8, նաև՝ «Ազգ», 20.12.2007, էջ 6:

⁴⁷ «Հայաստանի Հանրապետություն», 28.05.2011, էջ 6:

⁴⁸ «Գրական թերթ», 04.02.2011, էջ 3:

⁴⁹ «Առավոտ», 03.05.2011, էջ 15:

новые и интересные краски. Ее художественный стиль лаконичен, наполнен гуманистическими элементами.

Э. Грин, работая в различных областях и обладая многими талантами, создавала свои произведения с присущей психологу наблюдательностью. У героев ее рассказов есть личные проблемы, которые не трагичны, однако, безусловно, достойны человеческого сочувствия. Герои пытаются бороться, преодолевать противоречивые жизненные переживания – непознанной любви, одиночества – иногда совершая решительные шаги. Каждое мгновение жизни, а также благородные и достойные похвалы человеческие поступки – для Э. Грин отдельные истории, которые становятся произведениями, со своей красотой, обаянием, болью и эмоциями.

Ключевые слова – Э. Грей, психолог, внутренний мир, история, доброта, человек, помощь.

THE LIFE AND CREATIVE PATH OF ELDA GRIN

LIANA OHANYAN

The contemporary Armenian writer, psychologist and judicial expert Elda Grin (1928-2016) is one of those overbusy and multitalented authors. She with mild transitions and as an unerring considerate psychologist depicts today's life penetrating into the inner world of each hero, there finding new and interesting nuances. Her style is laconic full of humanistic elements. The heroes of her novels have their own problems, not being in themselves tragic are however typical of human beings and deserve compassion. Her heroes, being multidimensional, are trying to resist and overcome the contradictory feelings of unfulfilled love and loneliness, sometimes even recouring to decisive steps. Every moment of life, as well as the most sincere and praiseworthy human deeds for Green are separate stories that influence the reader with their charm, beauty, pain and worries.

Key words – E. Gray, psychologist, inner world, story, kindness, man, aid.

ԼԵԶՎԱԲԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

ՄԵՆԱԳՈՐԾԱՌԱԿԱՆ ԵՎ ՏԱՐԱԳՈՐԾԱՌԱԿԱՆ ԲԱՌ-ՄԱՍՆԻԿՆԵՐԸ ԺԱՄԱՆԱԿԱԿԻՑ ՀԱՅԵՐԵՆՈՒՄ

ԶԱՐԻԿ ԱՂԱՋԱՆՅԱՆ

Լեզվաբանության մեջ քերականական իմաստների արտահայտման տարածված միջոցներից են բառ-մասնիկները («բառիկները»), որոնք «ծառայում են» բառերի, բառակապակցությունների, նախադասությունների իմաստաքերականական զանազան հարաբերությունների արտահայտմանը և խոսքին անհատական-ոճական եղանակավորման զանազան երանգներ հաղորդելուն: Ահա թե ինչու բառաքերականական այսպիսի միավորների ճանաչումն ու գնահատումը կարևոր նշանակություն ունեն լեզվի նորմավորման գործընթացում: Ավելին՝ նրանց կանոնարկված, ազատ ու անկաշկանդ, ճիշտ և տեղին գործածությունը վկայում է խոսքարվեստին կատարելապես տիրապետելու մասին:

Որպես բառ-մասնիկներ հակադրվում են նյութական կամ լիիմաստ բառերին, զուրկ են անվանողական արժեքից, չունեն իմաստային ընդհանրություն, և նրանց բառական-բառարանային նշանակությունը պայմանավորված է նախադասության մեջ կատարած գործառնությամբ: Այսպիսի՝ գործածությամբ նմանվում են բառափոխական թեքություններին, ձևություններին, մասնիկներին: Տարբեր լեզուներում սովորաբար այդպիսիք են համարվում հոդերը, նախդիրները, նախադրությունները, կապերը, շաղկապները, օժանդակ բայերը, որոշ թվականներ, դերանվանական մակբայներ, դերանուններ: Որոշ բառ-մասնիկներ համատեղում են թե՛ բառային և թե՛ բառամասնիկային արժեքներ:

Բառ-մասնիկների խնդրին այս կամ այն հարցի առնչությամբ անդրադարձել են Ա. Այտընյանը, Հ. Աճառյանը, Մ. Աբեղյանը, Ս. Աբրահամյանը, Հ. Պետրոսյանը, Վ. Քոսյանը, Գ. Ջահուկյանը և այլք: Կարևորելով անվանի լեզվաբաններից յուրաքանչյուրի ներդրումը՝ ուզում ենք առանձնացնել Գ. Ջահուկյանի տեսակետը: Ըստ բառերի կադապարային, բաշխական, գործառական և իմաստային արժեքների՝ նա առանձնացնում է բառերի երկու կարգ և՛ կոչելով **բառ-մասնիկներ**: Նախադասության մեջ որևէ անդամի ընդգծման

միջոցների և եղանակների հարցին անդրադառնալիս կարևորում է **կամաբերական բառ-մասնիկները**, որոնք, ի տարբերություն եղանակական բառերի, երանգավորում են ոչ թե ամբողջ նախադասությունը, այլ նախադասության այս կամ այն անդամը և կարող են դրվել ոչ միայն ածականների և բայերի, այլև գոյականների և նույնիսկ մակբայների, այսինքն՝ բոլոր լիմաստ բառերի վրա: «Այդ բառ-մասնիկները,- գրում է նա,- ինչպես նշվել է, կազմի գոյաբանական կարգի սուբյեկտիվ դրսևորումներն են, կազմի կարգի նկատմամբ խոսողի և խոսակցի համաձայնության և անհամաձայնության արտահայտիչներ. այս դեպքում շեշտվում է որևէ բանի առկայության և բացակայության անհրաժեշտությունը, կամ զիջում է արվում խոսակցին որևէ բանի առկայության և բացակայության (մասնակցության և չմասնակցության) հարցում (տվյալ միավորն առնվում է ամբողջի հարաբերությամբ): Ըստ այսմ կամաբերական բառ-մասնիկները լինում են երկու տիպի՝ ա) սաստկական-ընդգծողական, բ) զիջական-սահմանափակման: 1) Սաստկական-ընդգծողական բառ-մասնիկներն են՝ **անգամ, մանավանդ, մինչև անգամ, մինչև իսկ, նամանավանդ, նույնիսկ...** 2) Չիջական-սահմանափակման բառ մասնիկներն են՝ **զեթ, զոնե, լոկ, միայն, միմիայն**: Կամաբերական բառ-մասնիկների վերաբերյալ հարկավոր է նշել հետևյալը. 1) **զոնե**-ն ունի ենթադրական երանգ և սովորաբար գործածվում է ըղձական բայաձևերի հետ. մյուս բառ-մասնիկները եղանակային այդպիսի սահմանափակում չունեն. 2) այն հանգամանքը, որ կամաբերական բառ-մասնիկները կազմի գոյաբանական կարգի դրսևորմանն են ծառայում, նրանց զգալիորեն մոտեցնում է համապատասխան շաղկապների...»¹:

Ըստ գործառական առանձնահատկությունների՝ ընդունված է բառ-մասնիկները բաժանել երկու խմբի՝ 1. **Մենագործառական**, 2. **Տարագործառական**: Առաջիններն ունեն գործառության սահմանափակումներ: Օրինակ՝ **մի՛** արգելականը այդպիսին է միայն հրամայական եղանակի դրական ձևերի կողքին, **ավելի** ցուցիչ-բառ-մասնիկը՝ ածականի կազմում, **մի** անորոշ հոդը՝ գոյական անվան կազմում, **թող**-ը և **արի**-ն ուղեկցում են միայն բայերին: Իսկ **անգամ, իսկ, հենց, միայն** և այլ բառ-մասնիկները կարող են ուղեկցել բառակապակցության և նախադասության բոլոր անդամներին՝ անկախ խոսքի մասային պատկանելությունից. սրանք տարագործառական են: **Մենագործառական-տարագործառական** բաժանումը Գ. Զահուկյանինն է: Նա գրում է. «Մենագործառական բառ-մասնիկները, ինչպես նշվել է, կատարում են ճիշտ

¹ **Զահուկյան Գ.**, Հայոց լեզվի տեսության հիմունքները, Երևան, 1974, էջ 532, 533:

այն գործառությունը, ինչ համադրական բառաձևերի մասնիկները, հանդես գալով որպես վերլուծական ձևերի կազմիչներ. սրանք բնականաբար քննվում են վերլուծական ձևերի կազմում և բառակապակցությունների մեջ... Ավելի լայն մեկնաբանության դեպքում բառ-մասնիկներ պետք է համարվեն նաև անորոշ դերբայի հետ գործածվող այն դիմավոր և անդամ բայաձևերը, որոնք արտահայտում են եղանակային, կերպային և այլ իմաստներ՝ **ուզում եմ (գնալ)**... 2) Տարագործառական բառ-մասնիկները, ինչպես նշվել է, հիմնականում եղանակային արժեք ունեն և կարող են ուղեկցել բառակապակցությունների և նախադասությունների բոլոր անդամներին՝ անկախ խոսքիմասային պատկանելությունից, այսինքն՝ կարող են դրվել և՛ գոյականների, և՛ ածականների, և՛ մակբայների, և՛ բայերի վրա՝ սաստկական կամ սահմանափակման իմաստով՝ **անզամ, իսկ, հենց, մանավանդ...**²:

Ժամանակակից հայերենի բառ-մասնիկները գերազանցապես մեծագործառույթ են: Բազմագործառույթ է **մի**-ն. այն միավորում է մի քանի իմաստներ՝ անորոշություն, թիվ, քանակ, գործողության արգելք, հորդոր: **Մի**-ի մասին Ֆ. Խլղաթյանը գրում է. «Այս չորս կիրառություններից երկրորդը (երբ **մի**-ն թիվ, քանակ է արտահայտում, ունի **մեկ** թվականի իմաստ) գրական հայերենի համար արդեն սկսում է անսովոր թվալ: Մնացած բոլոր դեպքերում, որոնք ավելի հաճախադեպ են և սովորական, **մի**-ն արդեն մասնիկացել է կամ գտնվում է մասնիկացման ճանապարհին... Մեր կարծիքով **մի**-ն անորոշ հող չհամարելը մյուս հողերից տարբեր, անջատ գրությունից առաջացող նախապաշարմունք է... **Մի** բառի մասնիկացումը, մեր կարծիքով, արդեն ավարտված է նրա արգելական և հորդորական իմաստների դեպքում: **Մի՛ գրիր, մի՛ խոսեք** օրինակներում մենք գործ ունենք ոչ թե չորս ինքնուրույն բառերի, այլ երկու՝ **գրել** և **խոսել** բայերի բառաձևերի հետ... Մասնիկացման այս երևույթի դրսևորումներ են նաև «Մի գնա տես՝ ինչ են անում» և նման տիպի օրինակները, ուր **մի**-ն արդեն ունի հորդորական իմաստ: Բոլոր այս իմաստները գալիս են **մի** բառի նախնական, սկզբնական իմաստից, երբ նա ցույց էր տալիս քանակ՝ հավասարազոր **մեկ** թվականին: Այս երևույթը բառերի նյութական իմաստի մթազնման և վերաբերային իմաստի վերածման պրոցեսի ակնառու օրինակ է»³:

² Նույն տեղում, էջ 381, 382:

³ **Խլղաթյան Ֆ.**, Գոյական անուն, Երևան, 1968, էջ 33-36:

Բառ-մասնիկների մանրահամակարգի նորմավորման հարցում կարևոր է չմոռանալ այն հանգամանքը, որ թեպետև դրանք քանակապես քիչ են, բայց գործածական մեծ հաճախականություն ունեն: Ահա թե ինչու անհրաժեշտություն է դառնում առանձին-առանձին ներկայացնել ժամանակակից արևելահայերենի **բառ-մասնիկները**:

Ընդհանրապես հողերը կատարում են քերականական զանազան գործառույթներ: Ժամանակակից հայերենում բառ-մասնիկ է **մի** հողը, որի գործառույթը որոշյալության-անորոշության կարգի տարբերակումն է. այն տարբերակված է և՛ ըստ առկայացման, և՛ ըստ թվանշության՝ միայն անորոշ ձևերի հետ, միայն եզակի՝ ձևերի հետ⁴:

Մ. Աբեղյանը **մի**-ն անորոշ հող բառ-մասնիկ չի համարում. ըստ նրա՝ **մի** բառն ամեն դեպքում թվական է՝ լինի շեշտված, թե անշեշտ, և մասնավորում է անվան թիվը⁵: Գուցե արեղյանական ժամանակաշրջանում **մի**-ի նյութական իմաստի մթագնումը դեռևս ընթացքի մեջ էր, բայց արդի հայերենում նրա իմաստաարժեքային տեղաշարժն անժխտելի է. **մի**-ն անորոշ հողի ցուցիչ է, և այդ ցուցիչը բառ-մասնիկ է: Նոր ժամանակներին համապատասխան է Գ. Զահուկյանի տեսակետը. «Անորոշ առումը հակադրվում է որոշյալ առմանը զրո ձևությամբ, բայց անորոշությունը կարող է ուժեղացվել **մի** բառով, որ ձևականորեն տարբերակվելով **մեկ** թվականից՝ փաստորեն ստացել է անորոշ հողի արժեք, այլ կերպ ասած հայերենում սկսել է զարգանալ անորոշության վերլուծական եղանակը»⁶:

Մի-ն նաև եղանակավորող արժեք ունի, որ հստակ երևում է հատկապես բայական ձևերի հետ ունեցած նրա կիրառություններում (**մի գնա տես, մի երգող էլ լինի...**):

Մի-ի գործառական մի յուրահատկություն էլ նշված է բուհական դասագրքերից մեկում. «**Մի** (մեկ) թվականը, **բոլորովին** մակբայի հետ կամ առանց սրա, **ուրիշ, այլ, ուրույն, առանձին, հատուկ, յուրահատուկ, յուրօրինակ, զարմանալի** և նման բառերի հետ կորցրել է իր թվական նշանակությունը, կատարում է լոկ շեշտող ու առանձնացնող դեր՝ դրանց հետ դառնալով բաղադրյալ որոշիչ. **Մի ուրույն աշխարհ է Մթնաձորը**: Երբեմն այս վերջին միասնական որոշիչի հետ գործածվում է նաև **տեսակ** բառը ուղիղ ձևով կամ

⁴ Այս մասին առավել մանրամասն տե՛ս **Պետրոսյան Հ.**, Ակնարկներ հայերենի պատմական ձևաբանության (Հոդային կարգ), Երևան, 1976, էջ 186-197:

⁵ Տե՛ս **Աբեղյան Մ.**, նշվ. աշխ., էջ 432, 433:

⁶ **Զահուկյան Գ.**, նշվ. աշխ., էջ 212:

սեռականով, որ կորցրել է հոլովական նշանակությունը և նախորդ կապակցության հետ մի միասնական որոշիչ է դառնում. **Մի ուրույն տեսակի խնձոր է»⁷**:

Ածականի կազմում բառ-մասնիկներ են **ավելի-ն** և **ամենից-ը**. սրանք համեմատության աստիճանների ցուցիչներ են և կարող են դրվել քերականական նշված հատկանիշն ունեցող բոլոր ածականների վրա: Այսօրինակ գործածությամբ քերականանում են (բառ-մասնիկների են վերածվում) նաև **պակաս, նվազ** բառերը՝ նվազական բաղդատականի, **սաստիկ, չափազանց, շատ** և այլ բառեր՝ գերադրականության ցուցիչների արժեքով:

Բառ-մասնիկներ են համարվում այն եղանակիչ բառերը (եղանակիչները), որոնք եղանակավորման իմաստ են արտահայտում, հաճախ մասնակցում են եղանակների վերլուծական կաղապարմանը: Հայերենում այդպիսի եղանակիչներ են՝ **պիտի, պետք է, կու** (արևմտահայերենում), **մի՛** արգելականը, **երանի** ցանկականը և այլ բառեր: Այս դեպքում կարևորվում է իմաստաբանական-ձևաբանական հիմունքը: Հայ քերականները, Մ. Աբեղյանից սկսած, բայական այսպիսի բառ-մասնիկի իմաստ են հատկացնում **պիտի** եղանակիչին՝ նրանով և ընդհանրի ձևերով կազմվող վերլուծական միասնությունները կոչելով հարկադրական եղանակի ձևեր: Հ. Աճառյանի հավաստմամբ դեռևս աշխարհաբարում **պիտի-ն** մասնիկ լինելու ճանապարհին էր: Իսկ Գ. Զահուկյանը, խոսելով բայ-ստորոգյալի հետ կապված որևէ քերականական կարգի կամ ենթակարգի հատուկ իմաստների արտահայտիչներ բառ-մասնիկների մասին, հարկ է համարում առաջին հերթին առանձնացնել **մի՛-ն**, որը փաստորեն հանդես է գալիս որպես չ- ժխտական մասնիկի դիրքային տարբերակ՝ փոխարինելով վերջինիս հրամայականի ձևերում և կազմելով այսպես կոչված արգելական հրամայականը⁸: (Մի շարք բարբառներում չ- ժխտական մասնիկի դիրքային տարբերակ է նաև **ոչ-ը**):

Բառ-մասնիկներ են նաև բայի կազմում հանդես եկող **թող, տես, եկ (արի), գնա, բեր** և նման քերականացած բառեր:

Վ. Քոսյանը եղանակավորող (կամ սաստկացուցիչ) բառ-մասնիկների երկու խումբ է առանձնացնում՝ **հավելական /հիմնականում շաղկապներ են՝ էլ, ևս, նաև, և)** և **սաստկական** (հիմնականում եղանակավորող բառեր են՝

⁷ Աբրահամյան Ս., Առաքելյան Վ., Քոսյան Վ., Հայոց լեզու, հ. 2. Շարահյուսություն, Երևան, 1975, էջ 190:

⁸ Զահուկյան Գ., նշվ. աշխ., էջ 280, 281:

միայն (միմիայն), հենց, իսկ (իսկ և իսկ), նույնիսկ, մինչև իսկ, անգամ, մինչև անգամ, լոկ, ևեթ, սոսկ, մանավանդ, գոնե, գեթ, առանձնապես, մասնավորապես, իսկապես, իրոք) իմաստներով: Առաջինները, հարադրվելով նախադասության որևէ անդամի, ընդգծում են նրա կարևորությունը նախադասության մեջ: Միաժամանակ կապ են ստեղծում նախընթացի հետ: Երկրորդները տվյալ նախադասության մեջ առանձնացնում, ընդգծում են այս կամ այն անդամը⁹:

Լեզվագիտական որոշ աղբյուրներում բառ-մասնիկներ են համարվում նաև «եղանակավորող + անորոշ դերբայ» կառույցի եղանակավորող բաղադրիչները: Վերջիններս միայն անորոշ դերբայի կողքին են այդպիսի իմաստային երանգավորում ստանում, եղանակիչ բառերի գործառույթով հատկանշվում. բնականաբար մենագործառական են:

Ս. Աբրահամյանը քերականական իմաստ է վերագրում նաև ձևաբայերին. «ժամանակակից հայերենի դերբայների և ժամանակների մասին» հոդվածում եզրակացնում է՝ «կախյալ կամ ձևակազմիչ դերբայները» բայի անդեմ ձևեր չեն կարող համարվել այն պատճառով, որ դրանք բառեր չեն ընդհանրապես, «բառի (բառույթի) ձև չեն», այլ բայական վերլուծական ձևերի բաղադրիչներ, որոնք, չլինելով առանձին բառաձևեր, չեն կարող բնութագրվել դեմքի բացակայության հատկանիշով¹⁰: Այս մոտեցումը գիտական է և մեզ համար ընդունելի. դրանք բառ (բառույթ) կամ բառաձև չեն, մյուս կողմից էլ մասնիկ, ձևույթ անվանել չենք կարող: Այս դեպքում չի± կարելի հետևեցնել, որ այս դերբայները բայ-մասնիկներ են... Այսպես մտածելու դեպքում լեզվական մի նոր հանգույց է ծնվում. բառաձևը գոյանում է երկու ոչ լիմաստ բառերի (ձևաբայի և **եմ** օժանդակ բայի) հարադրմամբ: Ի միջի այլոց, շատ լեզուներում բառ-մասնիկները հեշտությամբ հարադրվում են և՛ բառ-մասնիկներին (թերիմաստ, սպասարկու), և՛ լիմաստ բառերին: Այս լեզվաիրողությունն ուսումնասիրության կարիք ունի. հայերենում ևս բառակազմական օրինաչափություն է դառնում (կամ օրինաչափություն է) բառ-մասնիկի հարադրումը բառ-մասնիկի...

Կոչական բառերը հաղորդակցական արժեք ունեն, և նրանց հիմնական գործառությունը մնում է հաղորդակցվողի (խոսակցի) ուշադրության հրավիրումը, կենտրոնացումը: Կոչականը, բացի համադրականից, ունի նաև վերլու-

⁹ **Քոսյան Վ.**, Ակտուալ անդամատումը և շարադասությունը ժամանակակից հայերենում, Երևան, 1990, էջ 52-55:

¹⁰ **Թեյլան Լ.**, Արդի հայերենի քերականության հարցեր, Երևան, 2016, էջ 114:

ծական ձևեր, որոնք արտահայտվում են հատուկ կոչական բառ-մասնիկներով: Հաղորդակցական նպատակն էլ ավելի է շեշտվում (ուժեղանում կամ թուլանում է կոչականի իմաստը), երբ այն վերլուծական արտահայտությամբ է ձևավորվում՝ գործածվելով մի քանի բառ-մասնիկների հետ: Գրական հայերենում կոչականի բաղադրիչ բառ-մասնիկներ են համարվում **ո՛վ-ը**, **ա՛յ-ը**, նաև՝ **ջան-ը**, **հե՛յ-ը**, **է՛յ-ը**: Ի տարբերություն բազմաթիվ քերականների՝ Գ. Զահուկյանը դրանք բուն արժեքով ձայնարկություններ չի համարում և հիմնավորում է իր տեսակետը՝ կոչական բաղադրիչները՝ ա) հիմնականում ունեն շեշտային առոգանություն, բ) կոչական բառերից դադարով չեն անջատվում, գ) իրենց վրա են կրում կոչականի շեշտը: Նա նաև դասանշային-գործածական տարբերություններ է նշում. **այ-ը** խոսակցական է և գործածվում է միայն անձի համար և երբեմն կարող է ունենալ հանդիմանական երանգ: Ոչ անձերի անունները կարող են ստանալ կոչականի այս մասնիկը միայն անձնավորման դեպքում (**ա՛յ գետ** և այլն): Կոչականի **ո~վ** բառ-մասնիկը հատուկ է գրքային-հանդիսավոր ոճին և դասային տարբերակում չի առաջացնում՝**ո~վ մարդ**, **ո~վ սեր** և այլն: Ժողովրդախոսակցական լեզվում կոչականի նիշեր են **ա՛**, **ծո՛**, **տո՛**, **քա՛** բառ-մասնիկները¹¹: Հայերենին բնորոշ է նաև **ջա~ն** ձայնարկության բառամասնիկային գործածությունը. այս դեպքում այն լրացուցիչ իմաստ է հաղորդում կոչականին, որի հետևանքով վերջինիս կոչական արժեքը թուլանում է, և առավելապես ոճական-փաղաքշական գործառությամբ է հատկանշվում: Իմաստա-արժեքային անցման կամ տարարժեքության դրսևորման գործընթացում կոչականի բաղադրիչ **ջան-ը** փաստորեն վերածվում է հետադաս կոչական բառ-մասնիկի և կորցնում շեշտը (**ընկե՛ր ջան...**):

Այսօր կոչական բառ-մասնիկներ կարելի է համարել նաև **է՛յ**, **հե՛յ**, **օ~** ձայնարկությունները: Որոշակի միտում է ձևավորվում. կոչական ձայնարկություններից անձին վերաբերողները համաբանությամբ աստիճանաբար վերածվում են բառ-մասնիկների: Գուցե այսպիսի միտման ձևավորման նախապայման է դառնում չտրոհվելը (դադարով չանջատվելը): Կարելի է ենթադրել նաև, որ որոշակի դեր է կատարում կոչականության է՛լ ավելի ընդգծման կամ թուլացման ձգտումը. այսպիսի դեպքերում կոչականի հիմնական գործառության ներգործության ազդեցությունը կա՛մ թուլանում է, կա՛մ սաստկանում...

Շարահյուսական գործառոյթով պայմանավորված՝ քերականանում են նաև որոշ դերանուններ: Բաղադրյալ ենթակայի կազմում հանդես եկող **այս**,

¹¹ Տե՛ս Զահուկյան Գ., նշվ. աշխ., էջ 369, 370:

այդ, այն, սա, դա, նա ցուցականներն անձնական, հարցական ու հարաբերական դերանունների կողքին գրեթե վերածվել են խոսքի մասնիկների. եղանակավորիչ բառերի արժեք ունեն («**Այդ ուսվ է** գալիս», «**Այդ մենք ենք** գալիս», «**Այն ուսվ է** կանգնել») և այլն. ընդգծվածները բարդ նախադասության ամփոփման արդյունք են): Քերականանում է նաև **ինչ**-ը:

Ռ. Իշխանյանի կարծիքով **ինքս, ինքդ, ինքը, բոլոր, ամեն** և այլ դերանուններ լինում են նաև ենթակայի սաստկացուցիչ լրացում¹²: Նման գործածությամբ դրանք սկսել են մասնիկանալ:

Լեզվաբանական տարբեր աղբյուրներում բառ-մասնիկներ են համարվում.

ա) հապա, երանի (երնեկ), ափսոս, դե բառերը.

բ) թարմատար կոչվածներ **որ**-ը և **թե**-ն (**հենց որ, թե որ, միայն թե**).

գ) անգամ-ը՝ ժամանակային, չափի իմաստով գործածվող այսպիսի կառույցներում **երեք անգամ, երկրորդ անգամ, վերջին անգամ...**

դ) ոչ-ը՝ ածականի (կամ մակբայի) հետ հարադրվելիս (**ոչ սահմանադրական, ոչ գիտական, ոչ պատեհ, ոչ օրինական**):

ե) Վայ-բանաստեղծ, վայ-ժողովրդավարություն և նման կառույցներում գծիկով չգրվելու դեպքում (հատկապես մամուլի լեզվում) մասնիկանում է նաև **վայ**-ը:

Ֆ. Խլղաթյանի մեջբերմամբ հենց մեր օրերում խոսակցական լեզվում նույնը կատարվում է **մի հատ** կապակցության հետ, որն ավելի ու ավելի հաճախ է գործածվում հորդորական **մի**-ի իմաստով («Մի հատ փոխանցեք, խնդրում եմ»¹³: ժամանակակից գրական հայերենում այս տիպի կառույցը հանձնարարելի չէ:

Վերջիվերջո, ճիշտ չի լինի այժաթող անել **ի**-ով բաղադրված բառերը. դրանց թիվը երեք տասնյակից անցնում է (**ի բնե, ի դեմս, ի դեպ, ի զարմանս, ի թիվս, ի լրումն, ի լուր, ի ծնե, ի խնդիր, ի հաշիվ, ի հեճուկս, ի պաշտոնե** և այլն): **Բառ - բառ-մասնիկ - մասնիկ** եռահակադրության շրջանակներում որոշակի հակասություն է առաջանում: Կարող ենք **ի**-ն անվանել նախդիր-բառ-մասնիկ, վերապրուկային դրսևորում, սակայն ժամանակակից հայերենում նախդիրը որպես լեզվամիավոր առանձնացված չէ (ինչպես էր գրաբարում), խոսքիմասային համակարգում ընդգրկված չէ: Քերականագի-

¹² Տե՛ս **Իշխանյան Ռ.**, Արդի հայերենի շարահյուսություն, Պարզ նախադասություն, Երևան, 1986, էջ 99, 100:

¹³ **Խլղաթյան Ֆ.**, նշվ. աշխ., էջ 33-36:

տական մի քանի աղբյուրներում **ի**-ն կապերի շարքում է թվարկված, մի քանիսում չի հիշատակվում. պատճառը, հավանաբար, **ի**-ի կողքին «լեցուն» (լիմաստ) բառերի «դատարկ դառնալն է»: Ակնառու է՝ որոշ դեպքերում **նախդիր-բառ-մասնիկ + լիմաստ բառ** կառույցը մակբայական արժեք ունի (**ի ձեն, ի վերուստ, ի սրտե**): Մյուս կողմից՝ սրան զուգորդվող լիմաստ բառերը շատ դեպքերում մասնիկացել են կամ աստիճանաբար մասնիկանում են, չենք կարող անտեսել այս բաղադրությունների (բառ-մասնիկ + բառ-մասնիկ) զարգացումն ու զարգացման միտումը՝ կապի վերածվելը՝ քերականանալը: Երկաստիճան քերականացում է տեղի ունենում. **ի** նախդիրը բառ-մասնիկ է, նրա կողքի լիմաստ բառը մասնիկանում է, և նրանց գումարային արժեքը նորից բառ-մասնիկ է, բառ-մասնիկը բաղադրված է բառ-մասնիկին, իսկ «գումար» բառ-մասնիկը՝ կապի խնդրին (ի սեր ամենքի, ի հեճուկս նրա և այլն):

Այսպիսով, լեզուներում քերականական իմաստների արտահայտման տարածված միջոցներից են բառ-մասնիկները («բառիկները»)։ Սրանք իրենց գործածությամբ նմանվում են բառափոխական թեքոյթներին, ձևոյթներին, մասնիկներին, բայց և մասնիկ չեն, լիարժեք բառ չեն. գտնվում են բառերի և մասնիկների մեջտեղում: Իրենց գործառությամբ լինում են մենագործառական և տարագործառական: Այս մանրահամակարգի կանոնավորումը լեզվի նորմավորման գործընթացի խնդիրներից մեկն է:

ОДНОФУНКЦИОНАЛЬНЫЕ И МНОГОФУНКЦИОНАЛЬНЫЕ СЛОВА-ЧАСТИЦЫ В СОВРЕМЕННОМ АРМЯНСКОМ ЯЗЫКЕ

ЗАРИК АГАДЖАНЫАН

Общность слов-частиц – функциональная, грамматическая, в этом отношении они приближаются к морфемам и находятся на грани словаря и грамматики. Они не имеют морфологических категорий и выполняют только служебные синтаксические функции в синтаксических конструкциях. Частицы (предлоги, неопределённый артикль (**մի**), аналитический способ выражений степени сравнения (**ավելի, ամենից**), запретительная частица (**մի՛**), частица принудительногоклонения (**պիտի, պետք է**), модальные частицы (выделительные, усилительные, акцентирующие, эмфатические (**նույնիսկ, անգամ, միայն, սուկ, լոկ, հենց**)), застывшие формы (**զոնե, տես, թող...**) различаются – в разных грамматических традициях – для одного языка и также для разных языков. Не совпадают они в рамках синхронного и исторического язы-

кознания. Свободное и правильное употребление слов-частиц является свидетельством совершенного владения языком.

Ключевые слова – частица, аффикс, морфема, слово-частица, модалные слова-частицы, артикль, степени сравнения, запретительная частица, застывшие формы, частица принудительного наклонения, усилительные слова-частицы, синтаксические конструкции.

MONOFUNCTIONAL AND MULTYFUNCTIONAL PARTICLES IN MODERN ARMENIAN

ZARIK AGHAJANYAN

The common means of expressing grammatical meanings in languages are with word-particles. Their function is similar to that of morphemes. They do not belong to the morphological category. However, they are neither full words nor morphemes but between the two. They perform only serviceable syntactic functions in syntactic constructions. They can be monofunctional or multifunctional. The classification of these word-particles is one of the problems concerning the standardization processes of a language.

Key words – particle, morpheme, modal particle-words, article, degree of comparison, prohibitive particle, frozen forms, a particle of forced inclination, amplifying word-particles, syntactic constructions.

ՊԱՐՍԿԵՐԵՆՈՒՄ ԵՎ ՀԱՅԵՐԵՆՈՒՄ ՁԻԵՐԻ ԱՆՎԱՆՈՒՄՆԵՐ ՊԱՐՈՒՆԱԿՈՂ ՈՐՈՇ ՊԱՐՁՎԱԾԱԲԱՆԱԿԱՆ ՄԻԱՎՈՐՆԵՐԻ ՇՈՒՋ

ՀԱՐՈՒՇԻ ԽԱՉԱՏՐՅԱՆ

Հոդվածում քննարկվում են պարսկերենում և հայերենում ձիերի անվանումներ պարունակող որոշ դարձվածաբանական միավորներ՝ ներկայացնելով նաև դրանց իմաստային հոմանիշային զույգերը և գործառնական համապատասխան բացատրություններն այլ իրանական լեզուներում՝ բախթարի, նեհավենդի, գիլաներեն և տաջիկերեն:

Բանալի բառեր – «ձի» առանցքային բառույթ, դարձվածաբանական միավոր, պարսկերեն, հայերեն, կիրառության իմաստային դաշտ, հոմանիշային զույգեր, իմաստային ընդհանրություններ, տարբերություններ:

Պարսկերենում կենդանիների անվանումներով դարձվածաբանական միավորները բավականին շատ են և բազմազան: Դրանք ընդգրկում են իրանական կյանքի և մշակույթի մի շարք կողմեր՝ որպես աղբյուր ունենալով կենդանի պարսից լեզուն, այսու լայն կիրառություն ունեն պարսից գեղարվեստական ստեղծագործության բոլոր ժանրերում, գրքային ոճերում, բարբառներում, իսկ դրանց ճնշող մեծամասնությունը՝ նաև պարսկերենի խոսակցական տարբերակում:

Կենդանիների անուններով դարձվածքների ու ասացվածքների մեջ առավել շատ հանդիպողը «ձի» կենդանանունն է, որը որոշարկում է իրանական ժողովուրդների հոգևոր մշակույթում, կենցաղում և առօրյա կյանքում առանձնահատուկ դեր ու նշանակություն ունեցող այս կենդանուն:

Ուշագրավ է, որ «ձի» կենդանու անունը պարունակող որոշ դարձվածաբանական միավորներ ձևով և բովանդակությամբ նույնն են թե՛ պարսկերենում և թե՛ հայերենում, երկու լեզուներ, որոնք անցել են պատմական շփման երկարատև և սերտ փուլով: Հարկ է նշել, որ դրանց մի մասի գաղափարը երկու լեզուներում էլ գոյություն ունի, սակայն տարբեր են դրանց արտահայտման եղանակները: Հայերենի և պարսկերենի այս խնդրո առարկա դարձվածաբանական միավորները ցուցաբերում են և՛ իմաստային ընդհանրություններ, և՛ տարբերություններ, ընդ որում դրանց կիրառության իմաստային դաշտերն ավելի հաճախ համընկնում են, քան տարբերվում, իսկ տարբերություններն էլ պայմանավորված են իրանական ժողովուրդների՝ դարերից եկած սովորույթ-

¹ Рубинчик Ю. Основы фразеологии персидского языка. Москва, 1981, стр. 242.

ներով ու ավանդույթներով, հավատալիքներով, կենցաղով և այդ ամենի մեջ ձիու ունեցած դերով և նշանակությամբ:

Հողվածում կներկայացնենք ժ. պարսկերենի, բախթարիի, նեհավենդիի, գիլաներենի և տաջիկերենի (համեմատվող դարձվածքներն ընտրվել են իմաստային և կառուցվածքային առավել մոտ լինելու պատճառով) համեմատական նյութի ներգրավմամբ քննարկվում են այն ասացվածքները, դարձվածքները և կայուն բառակապակցությունները, որոնք ձևավորվել են «ձի» առանցքային բառույթի կիրառության արդյունքում: Այսպիսի ասացվածքների և դարձվածքների շարքում բավական շատ են նաև հոմանիշային զույգերը, որոնց անդրադարձ կկատարվի՝ իմաստային և գործառնական համապատասխան բացատրություններ ներկայացնելով:

«*Ablahi rā ke baxt bar gardad, asbaš andar tavile xar gardad*»², բոց. «Երբ հիմարի բախտը շրջվի, նրա ձին էլ փոխում ավանակ կդառնա»: Այսինքն՝ գրեթե անհնար է, որ հիմարն իմաստուն դառնա, ուստի և անհավանական է նրա ձիու՝ ավանակի վերափոխվելը: Հայերենում ասացվածքի հոմանիշն է «Ում բախտը ծովեց, նրա ձին փոռոզմը էշ կդառնա»³ դարձվածքը (հյ. «բախտը ծովել», այսինքն՝ անհաջողությունները սկսվել նշանակությունն ունի):

«*Az asb oftādeim, amma az asl nayoftādeim*» (DAH, I, 100)⁴, բոց. «Ձիուց ընկել ենք, սակայն հիմքից չենք ընկել (հիմքից չենք կտրվել)», հմմտ. նհվնդ. «*A asb efdeya:m, a asl nefdeya:m*»⁵: Իրանական ժողովուրդների շրջանում ասացվածքն օգտագործվում է այն ժամանակ, երբ աղքատանում են, սակայն տոհմի և գերդաստանի անունն ու պատիվը տեղում է մնում կամ էլ եթե ունեցվածքն են կորցնում, այնուամենայնիվ, առանց դրա էլ կարողանում են հոգևոր արժեքները պահպանել: Պարսկերենում ասացվածքի հոմանիշն է նաև «*Az asb*

² **Dehxodā 'A.** Amsāl o hekam, Tehrān, Entesārāt-e Amir Kabir. 1338/1339-1959/1960. j. I, s. 80, (այսուհետև հղումը տեքստում՝ DAH).

³ **Բեդիրյան Պ.,** Հայերեն դարձվածքների ընդարձակ բացատրական բառարան, Երևան, 2011, էջ 214:

⁴ Տե՛ս նաև **Jamšdipur Y.** Zarb-ol masālha-ye širin-e fārsi. Tehrān, Entesārāt-e Foruši, 1369/1990, s. 15 (այսուհետև հղման մեջ՝ JZF); **Jamšdipur Y.** Farhang-e amsāl-e fārsi. Tehrān, 1347/1990, s. 15.

⁵ **Rostami M.** Šarh-e amsāl o hokm-e nehāvendi, Pajūhešgāh-e olūm-e ensāni o motāle'āt-e farhangī. Tehrān, 1391/2012, j. I, s. 246, տե՛ս նաև **Yolāmrezā Ā.** Zarb-ol-masalhāye mašhur-e Iran. Tehrān, 1381/2002, s. 29.

oftadan» դարձվածքը, հմմտ. նիվլոյ.՝ «A, *asb, fdeyan*»⁶, բոց. «Ձիուց ընկնել»:

«Az *asb dou, az sāhebaš ʃōū*» (DAH, I, 100)⁷, բոց. «Ձիուց՝ վագք, տիրոջից՝ գարի», այսինքն՝ դու չարչարվիր, Աստծուց կատանաս բարիք, հմմտ. տաջ. «Az *acn ɔav, az coxuɓaw ɔav*»⁸: Պարսկերենում վերոհիշյալ ասացվածքի հոմանիշներն են «*Asbe davande ʃoue xod rā ziyād konad*», բոց. «Վագող ձին իր գարին է ավելացնում» կամ «*Asbi ke xub midavad, kāhe ʃoue xodaš rā ziyād mikonad*» (DAH, I, 168), բոց. «Ձին, որը լավ է վագում, իր պակաս գարին է ավելացնում», հմմտ. նիվլոյ. «*Asbī ke xū medewa ka:ʃewe xo:ša ziyād mokona*»⁹: Իրանցիներն այսպես են ասում այն մարդու համար, որը շատ է աշխատում, ճիգ ու ջանք թափում ու իր գործով ավելացնում է եկամուտը կամ շատ ջանքեր է գործադրում՝ ունեցվածք ունենալու և ինչ-որ մի բանի հասնելու համար, հմմտ. ժ. պրսկ. «Az *to harakat, az xodā barakat*», բոց. «Քեզնից շարժում, Աստծուց բարիք», հյ. «Աշխատող մարդուն աստված օրհնում է» դարձվածքի հետ: Քննարկվող ասացվածքը հայերենում հանդիպում է նաև հետևյալ բովանդակությամբ. «Լավ ձիու գարին են ավելացնում, վատինը՝ թակը», «Լավ ձին եմն ի ավըլցուցելի, փիս ձին՝ դամշին»¹⁰, «Լավ ձին իր յիմը կու ավելցնե, փիս ձին՝ մաթրախը(մտրակ)»¹¹, այսինքն՝ լավ աշխատողը խրախուսվում է, վատը՝ նախատվում (Ուրմիայի բարբառ):

«Az *asb forūd āmad va bar xar nešast*», «Az *asb piyāde šode va bar xar savār šode ast*» (DAH, I, 100), «Az *as pāyān kard be xar nešānd*»¹², բոց. «Ձիուց իջավ և էշին նստեց (հեծնեց)», հմմտ. նիվլոյ. «A *asb āmeya dāmo suwāre xar biya*»¹³ և տաջ. «Az *asp toyaš (fárovardāšy) kardū bār xār nišondāš*»¹⁴: Իրանցիների մոտ ասացվածքը հատուկ է այն խոսքային միջավայրին, երբ մե-

⁶ Rostami M. Šarh-e amsāl o hokm-e nehāvendi, Pajūhešgāh-e olūm-e ensāni o motāle'āt-e farhangī, j. II, s. 814.

⁷ Jamšīdipur Y., Farhang-e amsāl-e fārsi, s. 15.

⁸ Зарбулмасалу маколхои тоҷикони Афғонистон, Гирдоварӯ ва тахияи И. Шахронӯ, Душанбе, 2014, стр. 15.

⁹ Rostami M. Šarh-e amsāl o hokm-e nehāvendi, Pajūhešgāh-e olūm-e ensāni o motāle'āt-e farhangī, j. I, s. 291.

¹⁰ Հայոց լեզվի բարբառային բառարան, ՀՀԳԱԱ, Երևան 2001, հ. II, էջ 204 (այսուհետև հղման մեջ՝ ՀԼԲԲ):

¹¹ ՀԼԲԲ, հ. IV, էջ 114:

¹² Barzimehr 'A. Zarb ol-masāl va kanāyāt. Tehrān, 1378/1999, s. 15.

¹³ Rostami M. Šarh-e amsāl o hokm-e nehāvendi, Pajūhešgāh-e olūm-e ensāni o motāle'āt-e farhangī, j. I, s. 246.

¹⁴ Зарбулмасалу маколхои тоҷикони Афғонистон, стр. 15.

կը բարձր դիրքից իջնում է ու ավելի ցածր դիրքի է հասնում, կամ երբ կյանքում առաջ գնալու փոխարեն ավելի են իջնում ու նախկին ունեցածն էլ են կորցնում: Ասացվածքի գաղափարը հատուկ է նաև հայերենին, հմմտ. «Ձիուց իջնել՝ էշ նստել» (խսկց.)¹⁵, «Ձին իջնել, իշուն նստել»¹⁶, «Ձիուց վեր եկողը, իշի վրեն կը նստի» դարձվածքի հետ, այսինքն՝ նախկին բարձր պաշտոնից, աստիճանից իջնել, ավելի ցածր պաշտոնի հասնել նշանակությամբ: Հայերենում ունենք նաև հակառակ իմաստով «Իշից բռնացրու, որ ձիուն հասնես»¹⁷ ասացվածքը՝ ցածր տեղից սկսիր, որ բարձրին հասնես իմաստով:

«*Asbe tāzi agar za'if bovad, hamčēnān az tavilei xar beh*» (DAH, I, 167), բոց. «Ինչքան էլ, որ արշավող ձին տկար ու թույլ լինի, արտոդի ավանակից ավելի լավն է»: Ասացվածքը կիրառվում է ազնվացեղ արագավազ ձիու համար, որը պարսկերենում ունի նաև «արժեքը երբեք չկորցնող թանկարժեք իրի» նշանակություն, հմմտ. հյ. «Ոսկին ցեխի մեջ էլ է ոսկի» դարձվածքի հետ:

«*Asbe tāzi do tak ravad be šetāb, šotor āheste miravad šab o ruz*» (DAH, I, 167)¹⁸, բոց. «Արաբական ձին քառատրոփ է արշավում արագ, իսկ ուղտը՝ օր ու գիշեր դանդաղ է գնում», հմմտ. ժ.պրսկ. «*Aheste boro hamīše boro*» (DAH, I, 167), բոց. «Դանդաղ գնա, միշտ գնա» ասացվածքի հետ: Պարսկերենում նույն նշանակությունն ունեն նաև «*Zerangie ziyād faqr miāvarad*», բոց. «Չափից ավելի ճարպկությունը աղքատություն է բերում» կամ «*Zerangie ziyād sare sarmāye rā mixorad*»¹⁹, բոց. «Չափից ավելի ճարպկությունը եկամտոսն ուտում է» իմաստային հոմանիշները: Այսպես են ասում ավելորդ շտապողականության դեպքում:

«*Asbe tāzi dar tavile gar bebandi piše xar, rangešān hamgun(hamčum) nagardad tabe'sān hamgun (hamčum) šavad*» (DAH, I, 167, 28)²⁰, բոց. «Արաբական ձին թե արտոդում կապես ավանակի մոտ, եթե գույնով էլ չնմանվեն, ապա բնույթով ու վարքով կնմանվեն»: Ասացվածքը կիրառվում է, երբ երկար ժամանակ մարդիկ իրար հետ ապրելիս նմանվում են, կամ էլ եթե վատահամբավ մարդու հետ ընկերություն ես անում, ի վերջո, ինքդ էլ ես վատ անուն վաստա-

¹⁵ Սուքիսյան Ա., Գալստյան Ա., Հայոց լեզվի դարձվածաբանական բառարան, Երևան, 1975, էջ 394 (այսուհետև հղման մեջ՝ ՀԼԴԲ):

¹⁶ ՀԼԲԲ, հ. III, էջ 334:

¹⁷ Ղանալանյան Ա., Առաձանի, էջ 6:

¹⁸ Տե՛ս նաև Jamšdipur Y. Farhang-e amsāl-e fārsi, s. 23.

¹⁹ Barzimehr 'A. Zarb ol-masāl va kanāyāt, s. 158.

²⁰ Նույն տեղում, էջ 28:

կում, հմմտ. գիլ. «*Adam xar babe, griftar xar nabe*»²¹ ասացվածքի հետ: Պարսկերենում նույն իմաստով է կիրառվում նաև «*Asb o xar rā ke yek j̄ā bebandand agar hambū našavand, hamxū šavand*» (DAH, I, 169) ասացվածքը, բոց. «Ձին ու ավանակը թե մի տեղում կապեն, եթե հոտով չնմանվեն, ապա բնույթով կնմանվեն», հմմտ. քիթ. «*Do bur banden tey yak ar homrang nibun hom dang ebun*»²² ասացվածքի հետ: Ուշագրավ է ասացվածքի հայերեն տարբերակը՝ «Ձին ձիու մոտ կապես կամ կծել կտվորի, կամ քացի տալ»:

«*Asbe torkmani ast ham az tubre mixorad ham az āxor*» (DAF, I, 167)²³, բոց. «Թուրքմենական ձին և՛ տապրակից է ուտում, և՛ փխռոհից»: Ժ. Պարսկերենում ասացվածքն ունի երկու կողմից օգուտ ստանալու, կրկնակի օգուտվելու նշանակություն, հմմտ. հյ. «Երկու մորից է ապրում» (խսկց.), «Երկու մարից ուտել» (խսկց.)²⁴, այսինքն՝ երկու տեղից ապրուստի միջոց ունենալ, երկու աղբյուրից օգուտվել:

«*Asb rā gom karde peye n'alaš migardad*», «*Asbrā gom karde, dombāle afsāraš migardad*»²⁵, բոց. «Ձին կորցրել է, պայտի ետևից է ընկել» կամ «Ձին կորցրել է, սանձի ետևից է ընկել»: Ասացվածքն ունի կարևորը կորցնել ու անկարևորի հետևից ընկնել նշանակությունը, հմմտ. նիվնդ. «*Asba gom keda: dome nāleš meyarda*»²⁶ և գիլ. «*Asbe gume kude, ani noqte re garde*»²⁷ ասացվածքների հետ: Պարսկերենում նույն իմաստով է հանդես գալիս նաև «ուղտ» կենդանու համար կիրառվող ասացվածքը՝ «*Šotor rā gom karde peye afsāraš migardad*»՝ «Ուղտը կորցրած սանձն է փնտրում»: Հարկ է նշել, որ պարսկերենում հանդիպում են բազմաթիվ հոմանիշ ասացվածքներ, որտեղ «ձին» և «ուղտը» հանդես են գալիս նույն իմաստային դաշտում:

«*Asb rān rā mišenasad*» (DAH, I, 168)²⁸, բոց. «Ձին ազդրն է ճանաչում»: Հայերենում դրա համարժեքն են «Ձին լավ փորձառու հեծյալի հետ է հնազանդ», «Անփորձի հետ ձին անհնազանդ է» ասացվածքները:

²¹ **Mar'āši A.** Vājenāme-ye guyeš-e gilaki, Rašt. Entesārat-e Ta'ati, 2003, s. 471.

²² **Dāvāri B.** Zarb ol- masalhāye baxtiyāri. Tehrān, 1343/1965, s. 10.

²³ **Jamšdipur Y.** Farhang-e amsāl-e fārsi, s.՝ 23.

²⁴ ՀԼԴԲ, էջ 220:

²⁵ **Salahšūr Š.** Behtarīn zarb-ol masalha-ye irāni. Tehrān, Entesārat-e Arvand, 1383/2004, s. 16.

²⁶ **Rostami, M.** Šarh-e amsāl o hokm-e nehāvendi, Pajūhešgāh-e olūm-e ensāni o motāle'āt-e farhangī, j. I, s. 289.

²⁷ **Mar'āši A.** Vājenāme-ye guyeš-e gilaki, Rašt, s. 486.

²⁸ **Jamšdipur Y.** Farhang-e amsāl-e fārsi, s. 26.

«*Asb naxaride āxoraš rā mibandad*» (DAH, I, 302), բոց. «Ձին չառած, ախոռն է փակում», նույնն է նաև «*Asb naxaride, na'al xaride*» կամ «*Xar nabinand, pālān bar zanand*» (DAH, II, 736) հմմտ. նիվնդ.՝ «*Asbe naxarriya āxoreša ma:na*»²⁹: Պարսկերենում նույն իմաստն ունի նաև «*Zan nagerefte gahvāre xaride*», բոց. «Դեռ չամուսնացած օրորոց է գնում» ասացվածքը: Իրանցիներն այսպես են ասում, երբ առաջնային գործի փոխարեն երկրորդականն են անում կամ մի գործը դեռ չավարտած, մյուսն են սկսում: Նույն նշանակությունն ունի նաև հայերենի «Մտոր չունի՝ ձի կանոփ»³⁰ առածը: Պարսկերենում քննարկվող ասացվածքի հետ իմաստային հոմանիշ է նաև «*N'al yafte peye asbaš migardad*» (DAH, IV, 1818), բոց. «Պայտը գտնելով՝ ձին է փնտրում» ասացվածքը:

«*Asb o astar bāham mījāngand mūrče zīre pā mīravad*» (DAH, I, 574)³¹, բոց. «Ձին ու ջորին իրար հետ կռվում են, մրջյունն է ոտքի տակ ընկնում», այսինքն՝ հզորների պայքարում միշտ էլ փոքրերն են վնասվում ու տուժվում: Ուշագրավ է, որ այն հանդիպում է նաև հայերենի բարբառներում. «Ձին ու ջորին կը կռվին, էլը մեջտեղ կերթա»³² տկարները զորավարների զոհ կդառնան նշանակությամբ:

«*Asb o jāme rā nikū tā jāme o asb to rā nikū dar*» (DAH, I, 169), բոց. «Ձին ու ջորը լավ պահիր, որ ջորն ու ձին էլ քեզ լավ պահեն», այսինքն՝ նպատակակետին հասնելու համար ձին պետք է լավ վարժեցնել, իսկ հագուստն էլ պետք է լավ հանդիպման համար պահել: Ասացվածքը հիշատակվում է նաև Քեյ Բավուս ալՄաալի Օնսորիի (XII.) «*Qābusname*» ում՝ «Գնահատիր ձին ու ջորերը, և ձին ու ջորերն էլ քեզ կգնահատեն»³³: Այն հանդիպում է նաև հայերենի բարբառներում՝ միայն «հագուստի» նշանակությամբ. «Դու ինձ պահիր բողճի միջին, ես քեզ պահեմ մարդամիջին»³⁴:

«*Daštand asbhā rā na' l mikardand, olāyā ham pāye xod rā bālā negah dāšte budand*» (DAH, II, 770), բոց. «Ձիերին պայտում էին, ավանակներն էլ իրենց ոտքերը բարձրացրեցին»: Ասացվածքն ունի իր հոմանիշային զույգերը

²⁹ Rostami M. Šarh-e amsāl o hokm-e nehāvendi, Pajūhešgāh-e olūm-e ensāni o motāle'āt-e farhangī, j. I, s. 290.

³⁰ Ղանալանյան Ա., նույն տեղում, էջ 137:

³¹ Jamšdipur Y. Farhang-e amsāl-e fārsi, s. 28.

³² ՀԼԲԲ, հ. III, էջ 334; տե՛ս նաև Ղանալանյան Ա., նույն տեղում, էջ 230:

³³ Keykavus, Onsor al-ma' ali. Qābusnāme. Tehrān, 1956, s. 106.

³⁴ ՀԼԲԲ, հ. I, էջ 207:

նաև ժ.պարսկերենում և իրանական այլ լեզուներում՝ «*Asp rā na'l kardand, xar ham pāyaš rā bālā gereft*», «*Asp rā na'l kardand, qurbāye ham pāyaš rā bālā gereft*», «*Qāterhā rā na'l mikardand, pāšekur hām pāyaš rā boland kard goft yek na'l ham be man bezanid*»³⁵, բխթ. «*Ghaterune nal kerden pashghe kure ham lenge boland kerd go ye nalam be mo bezanin*» և գիլ.՝ «*Asbāne karâ nal kudan dibid, ulâvânam xušâni pâye bijore gifte bid*»³⁶: Ուշագրավ է հայերենի բարբառներում դարձվածքի կիրառության հետևյալ տարբերակը. «Ձիաններին նալեցին, իշանն էլ իրենց ոտները վերցրին», «Ձձիան նալեցին, իշվան ոտներ վերուցին», «Օրդուի ձիանք նալեցին, կիրիրեք լե վերուցին»³⁷:

«*Dandānhāye asbe piškeši rā nemišomārand*», «*Asbe piškeši be dadānaš negāh nemikonand*», «*Asbe piškeši rā dahānaš rā vā nemikonand*» (DAH, I, 167; II, 726)³⁸, բոց. «Լվեր տված ձիու ատամները չեն հաշվում»³⁹ կամ «Լվեր տված ձիու ատամներին չեն նայում», այսինքն՝ երբ որևէ մեկին նվեր (կամ ձրի որևէ բան) են տալիս, պետք չէ թերություններ փնտրել: Ասացվածքը նույնն է բախթարի «*Asbe piškašine, ke dendūnas nišmârên*»⁴⁰ և նեհավենդի բարբառներում՝ «*Asbe piškašina dennoneša nemešomāran*»⁴¹: Պարսկերենում հանդիպում է նաև սասցվածքի «*Dandāne asbe piškeši ke negāh kardan nadārad*» տարբերակը, հմմտ. գիլ.՝ «*Asb piškaši gâz ki kudan nare*»⁴² հետ: Հայերենում ունենք նաև «Լվիրած ձիու ատամներին չնայել» դարձվածքը՝ «նվերի նկատմամբ բժախնդիր վերաբերմունք չունենալ»⁴³ նշանակությամբ:

«*Lagade mādyān be naryān dard nakonad*»⁴⁴, բոց. «Էգի քացին արուին չի ցավացնում»: Ասացվածքը իրանցիներն օգտագործում են կնոջ ու ամուսնու կռվի ժամանակ՝ ասելով, որ կնոջ ու ամուսնու կռվին ու վիճաբանությանը միայն հիմարը կհավատա:

³⁵ Barzimehr 'A. Zarb ol-masāl va kanāyāt, s. 28.

³⁶ Mar'aši A. Vājenāme-ye guyeš-e gilaki, Rašt, s. 485.

³⁷ Ղանալանյան Ա., նույն տեղում, էջ 16; ՀԼԴԲ, էջ 135; ՀԼԲԲ, հ. IV, էջ 114 :

³⁸ Տե՛ս նաև Salahšūr S. նույն տեղում, s. 16., JZF, s. 23, 56.

³⁹ Փանոսեան Թ., Հայերէն-պարսկերէն-անգլերէն առաձանի, Կանադա, 2007, էջ 32:

⁴⁰ Kianihaflleng K. Zarb ol-masalhā-ye baxtiāri. Tehrān, 1378/1999, s. 23.

⁴¹ Rostami, M., նույն տեղում, j. I, s. 290, 291.

⁴² Mar'aši A., նույն տեղում, s. 485.

⁴³ ՀԼԴԲ, էջ 578:

⁴⁴ Տե՛ս նաև Dehxodā A. Loyatnāme-ye Dehxodā. Tehrān, 1993/94, j. XIII, 19826; Salahšūr Š. նույն տեղում, s. 16; JZF, s. 191.

«*Mesle asb davidan*»⁴⁵ բոց. «Ձիու նման վազել», այսինքն՝ օրնիբուն աշխատել, հմմտ. հյ. «Ձիու նման վազել»:

«*Mesle do asbe kāleske*»⁴⁶, բոց. «Կառքի երկու ձիերի նման», այսինքն՝ իրար շատ նման: Ասացվածքի իմաստային հոմանիշն է հայերենում՝ «Ինչպես խնձորի երկու կես»⁴⁷:

«*Mesle yābū 'alafi /Yābū 'alafi*»⁴⁸ նիվնդ. «*Yābū ,alefi/Mese yābu ,alefi*»⁴⁹, բոց. «Խոտակեր գրաստ», այսինքն՝ հիմար, տհաս, անհասկացող մարդ: Պարսկերենում նույն է նաև «*Mesle yābū ast/ Mesle yābū*»⁵⁰ բոց. «Գրաստի, ոչ ազնվացեղ ու ոչ արժեքավոր ձիու նման», այսինքն՝ անկիրթ, բթամիտ մարդ, հմմտ. նիվնդ. «*Mese yābū*»⁵¹: Նեհավենդի բարբառում այսպես են ասում «շատակեր ու քիչ աշխատող մարդուն» :

Mesle yābūye balxonī [balxī], «*Yābūye balxonī/balxī*, նիվնդ. «*Yābu balxonī/Mese yābu balxonī*»⁵², բոց. «Բալխի գրաստ»: Դարձվածքը կիրառվում է «կամակոր, պնդաճակատ, անհնազանդ մարդու» իմաստով:

Այսպիսով, պարսկերենում «ձի» կենդանու անունը պարունակող դարձվածաբանական միավորները բավականին ընդգրկուն են՝ ունենալով իրենց համարժեքները նաև իրանական այլ լեզուներում: Այս կարգի դարձվածքների և ասացվածքների ուսումնասիրությունը ոչ միայն լեզվաբանական առանձնահատկությունների բազմաթիվ հետաքրքիր կողմեր է վեր հանում, այլ նաև լայն պատկերացում է տալիս տվյալ ժողովրդի մշակույթի, կենցաղի և առօրյա կյանքի մասին:

Ուշագրավ է նաև այն, որ ուսումնասիրության առարկա դարձվածքներն ու ասացվածքները հայերենում և պարսկերենում լայն առումով գտնվում են իմաստային որոշակի հարաբերության մեջ: Դրանց նույնիմաստ հոմանիշային զույգերի առկայությունը վկայում է նաև այս լեզուները կրող ժողովուրդների լեզվամտածողության ընդհանրության մասին, իսկ միայն մեկ լեզվին հատուկ

⁴⁵ Իրանական և հայկական ընդհանուր ասացվածքներ, Երևան, 2013, էջ 56:

⁴⁶ **Jamšdipur Y.** Farhang-e amsāl-e fārsi, s. 212.

⁴⁷ ՀԼԴԲ, էջ 430:

⁴⁸ **Jamšdipur Y.** Farhang-e amsāl-e fārsi, s. 213.

⁴⁹ **Rostami M.** Šarh-e amsāl o hokm-e nehāvendi, Pajūhešgāh-e olūm-e ensāni o motāle'āt-e farhangi, j. II, s. 1498, 1586.

⁵⁰ **Dehxodā A.** Loyatnāme-ye Dehxodā, Tehrān, j. XIV, s. 20911; **Jamšdipur Y.** Farhang-e amsāl-e fārsi, s. 234.

⁵¹ **Rostami M.** նույն տեղում, j. II, s. 1576.

⁵² **Rostami M.** նույն տեղում, j. II, s. 1498, 1586.

հոմանիշ դարձվածքների ու ասացվածքների առկայությունը խոսում է արդեն տվյալ ժողովրդի լեզվամտածողության յուրահատկությունների մասին:

О НЕКОТОРЫХ ФРАЗЕОЛОГИЧЕСКИХ ЕДИНИЦАХ В АРМЯНСКОМ И ПЕРСИДСКОМ ЯЗЫКАХ, СОДЕРЖАЩИХ НАИМЕНОВАНИЯ ЖИВОТНОГО "ЛОШАДЬ"

ЗРУИ ХАЧАТРЯН

В персидском языке существует большое количество фразеологических единиц, которые содержат наименование животного *"лошадь"*. Эквиваленты этих единиц существуют и в других иранских языках. Изучение подобных фразеологических единиц не только раскрывает различные стороны лингвистических особенностей, но и дает широкое представление о культуре, быте и повседневной жизни данного народа.

Интересен тот факт, что изучаемые фразеологические единицы и пословицы в персидском и армянском языках находятся в определенных смысловых отношениях. Наличие фразеологических эквивалентов в этих языках означает, что существуют какие-то общности в языкомышлении двух народов. В то время как наличие выражений и пословиц, присущих только одному языку, отражает особенности языкомышления данного народа.

Ключевые слова – *"лошадь"* осевая лексема, фразеологическая единица, персидский, армянский, смысловое поле применения, синонимные пары, смысловые общности, различия.

SOME PHRASEOLOGICAL UNITS RELATING TO HORSE IN PERSIAN AND ARMENIAN

ZARUHI KHACHATRYAN

In this article, Zaruhi Khachatryan considers the sayings of phraseological units related to the animal, horse in both Persian and Armenian languages. She presents at the same time their meaning synonymous pairs and the equivalent operational explanations in other Iranian languages: Bhaktiar, Nehavend, Gilan, and Tajik as well.

Key words – the key word: (horse), Phraseological unit, Persian, Armenian, meaning sphere application, synonym pairs, meanings of commonalities, differences.

ԾԱԳՄԱՄԲ ԱՐՄԱՏԱԿԱՆ ՁԵՎՈՒՅԹՆԵՐՈՎ ԲԱՅԵՐԻ ԱՐԺՈՒՅԹԸ՝ ԸՍՏ ՆԵՐՔԵՐԱԿԱՆԱԿԱՆ ԱՐՏԱՀԱՅՏՈՒԹՅԱՆ

ՍԻԼՎԱ ՄՈՒՐԱԴՅԱՆ

Հոդվածում կատարվում է ծագմամբ արմատական ձևայիններով բաղադրված բայերի արժույթի քննություն՝ ոչ միայն ըստ իմաստաքերականական, այլ նաև կազմության առանձնահատկությունների: Հեղինակը ներկայացրել է, թե ինչ տարբերություններ կարող են առաջացնել բայական և անվանական արմատներով ձևայինները բայակազմության և բայի արժույթի մեջ:

Բանալի բառեր – բայակազմություն, բայի սեռ, անցողական բայեր, անանցողական բայեր, արժույթագուրկ բայեր, միարժույթ բայեր:

Բայի արժույթը քննելու համար որոշիչ դեր ունեն ոչ միայն իմաստաքերականական, այլ նաև կազմության առանձնահատկությունները:

Բայական համադրական բաղադրությունների գերադաս բաղադրիչի գործառույթով հանդես եկող միավորը շատ հաճախ ոչ թե առանձին բայ է, այլ արմատական ձևային: Նրանցից բայակազմությանը մասնակցում են հատկապես *արկ, հար, վար, առ, ած, կալ, բան, գույն, միտ, կից*¹ ձևայինները: Բաղադրվելով հիմնականում գոյականների և բայահիմքերի հետ՝ ավելի ընդհանուր, վերացարկված նշանակություն են արտահայտում, և այս դեպքում առաջին բաղադրիչն է բնորոշում բայի բուն իմաստը: Ժամանակակից արևելահայերենի բայերի քննությունը ցույց է տալիս, որ այս բայերը համալրում են բայական հարացույցը և զգալի տեղ են գրավում բառապաշարի մեջ:

Ժամանակակից հայերենում այս ձևայինների վերաբերյալ լեզվաբանների մոտեցումներն իրարից զգալիորեն տարբերվում են: Որոշ լեզվաբաններ սրանք համարում են վերջածանց, ածանցակերպ, իսկ ոմանք էլ՝ հիմնական ձևային, քանի որ նրանք բոլորովին էլ չեն զրկվել արմատական իմաստից²:

¹ Այս ձևայինների ստուգաբանությունը և իմաստների բացատրությունը տե՛ս համապատասխան բառափոխարկների տակ հետևյալ բառարաններում. **Աճառյան Հ.**, Հայերեն արմատական բառարան, Երևան, 1971, հ. 1, 2: Նոր բառգիրք հայկազգեան լեզուի, Երևան, 1979, հ. 1, 2: **Ջահուկյան Գ.**, Հայերեն ստուգաբանական բառարան, Երևան, 2010:

² Հմմտ. **Մուրվալյան Ա.**, Հայոց լեզվի բառային կազմը, Երևան, 1955: **Էլոյան Ս.**, Ածանցները ժամանակակից հայերենում, Երևան, 1963: **Գալստյան Ս.**, Ածանցումը և

Կապակցելիության ակտիվությամբ հատկապես աչքի է ընկնում *արկ* ձևույթը, որը գրաբարյան *արկանեմ* «դնել, ձգել, նետել» ներգործական սեռի բայի արմատից է: Ս. Էլոյանը, *արկ* ձևույթը քննելով բառարմատների իմաստների մթազննմամբ առաջացած ածանցների շարքում, ընդգծում է նրա բայակերտ նշանակությունը և բերում մի շարք բայերի օրինակներ՝ *առաջարկել*, *բանտարկել*, *դատարկել* և այլն³: Շատ կազմություններ առաջացել են այս բայի և իր խնդրի կապակցությունից, ինչպես՝ *վիճակ արկանել* - *վիճարկել*⁴, *ծեռն արկանել* - *ծեռնարկել*, *խաղ արկանել* - *խաղարկել* և այլն: Սրանց նմանությամբ *արկ* ձևույթով ժամանակակից հայերենում ստեղծվել են *բանտարկել* «բանտը գցել, ձերբակալել», *խուզարկել* «խուզարկություն կատարել», *փորձարկել* «փորձի միջոցով ստուգել որակը», *անվանարկել* «անունը գցել, վարկաբեկել» և այլ բայեր⁵: Հիմնականում խնդրառությամբ միարժույթ անցողական բայեր են: Չեզոք սեռի քերականական իմաստ ունեն, օրինակ, *թևարկել* «թևերը շարժել» և *ծայնարկել* «ծայն արձակել» բայերը: Հմմտ. Դրանից հետո նա որոշեց մեկ անգամ ևս *փորձարկել* համբույրի իր *տեսությունը* (ՎՍ)*⁶: Եվ իսպառնի հինգ իշխանների հետ *բանտարկեց* նաև *Չարեհ իշխանին*.... (ԳՍ)* և Քրմուհիները *ծայնարկում էին* եռանդով (ՍԽ)*:Ձեռքերն, ասես թե խրտնելով, վեր *թևարկում*, Հետո, կարծես ապահովված, Ետ են գալիս, թառում սրտին (ՊՍ)*:

Գրաբարյան ներգործական սեռի *հարկանեմ* «բախել, հարվածել, խփել», *առնում* «առնել, կրել, գնել, վերցնել», *ածեմ* «բերել, վարել, շարժել» բայերի արմատներից են *հար*, *առ* և *ած* ձևույթները, որոնց բաղադրմամբ ձևավորվում են հիմնականում խնդրառությամբ միարժույթ անցողական բա-

ածանցները ժամանակակից հայերենում, Երևան, 1978: **Գ. Զահուկյան**, ժամանակակից հայոց լեզվի իմաստաբանություն և բառակազմություն, Ե. 1989: **Ա. Մարգարյան**, ժամանակակից հայոց լեզու, Երևան, 1990:

³ Տե՛ս **Էլոյան Ս.**, նշվ. աշխ., էջ 41, 42:

⁴ Բայերի սեռի և ներշարահյուսական հարաբերությունների վերլուծությունները կատարել ենք՝ հիմնվելով հետևյալ բառարանների բացատրությունների վրա. «ժամանակակից հայոց լեզվի բացատրական բառարան», Երևան, հ. 1-4, 1969, **Աղայան Է.**, Արդի հայերենի բացատրական բառարան, Երևան, հ. 1, 2, 1976, **Մալխասեանց Ստ.**, Հայերեն բացատրական բառարան, հ. 1-4, Երևան, 1944:

⁵ Տե՛ս **Աճառյան Հ.**, Հայերեն արմատական բառարան, հ. 1, Երևան, 1977, էջ 321:

⁶ Այսուհետ ԱՐԵՎԱԿ-ից (http://www.eanc.net/EANC/search/?interface_language=am) քաղված օրինակները կոդեցված են աստղանիշով *:

յեր, ինչպես՝ *դանակահարել* «դանակով հարվածել՝ խփել», *սմբակահարել* «սմբակներով հարվածել», *գրատել* «գրի առնել», *կիրատել* «գործադրել, գործածել, օգտագործել», *խորհրդածել* «մտածել, միտք անել, մտմտալ», *սրածել* «սրով սպանել, սրի քաշել» և այլն: Չեզոք սեռի են *թևահարել* «թևերը իրար խփել», *ակնածել* «պատկառել, ակնածանք տալ», *թևածել* «թևերը շարժել՝ թափահարել», *աչատել* «կողմնապահություն անել» բայերը: Հմմտ. Ես չէի կարող *խոյահարել* նրա *ինքնաթիռը* (ԶԲ)*: Քանի որ այդպես է գնահատում մեզ ապերախտ Մորիկը, այս գիշեր իսկ կալանել Կիլանդոսին և *սրածել* նրա *կալազորը* (ՍԶ)*: ՆՈՏԱ, ծայնանիշ, պայմանական գրաֆիկական նշան՝ *երաժըշտությունը գրատելու* համար (ՀՍՀ, 8, 348) և Սայլվորի շրթից պոկվեց «Ուրմուկին» Եվ *թևահարեց* դաշտերի վրա (ՀՍ)*: Թարգմանն ու քարտուղարն էլ *ակնածում էին* այդ *սպասավորից* (ՊՊ)*:

Վար ձևույթը *վարել* «վարել, առաջնորդել, քաշել, տանել» ներգործական սեռի բայի արմատից է: Նրա բաղադրմամբ ձևավորվում են հիմնականում խնդրառությամբ միարժույթ անցողական բայեր, ինչպես՝ *գերեվարել* «գերության տանել», *ղեկավարել* «առաջնորդել, կառավարել» և այլն: Օրինակ՝ ...թե ձորով գնացողները նախարարական հեծյալներ են, որ *գերեվարում են* քաղաքի բնակիչներին... (ՍԶ)*:

Կալ ձևույթը գրաբարյան *կալնում* «բռնել, տիրել, պատել, ունենալ» ներգործական սեռի բայի արմատից է: Սակայն, ի տարբերություն վերոնշյալ ներգործական սեռի բայարմատները ծագած բայերի, *կալ* արմատով ձևավորված բայերն արտահայտում են սեռի քերականական կարգի տարբեր դրսևորումներ: Այսպես՝ *տիրել, պատել* իմաստներով ձևավորվում են խնդրառությամբ առնվազն միարժույթ անցողական բայեր, ինչպես՝ *աշխարհակալել* «նվաճել, շատ երկրներ տիրել», *խցանակալել* «խցանով կալնել՝ փակել», *վարձակալել* «վարձել օգտագործման համար» և այլն, իսկ *ունենալ* իմաստով՝ արժութագրիկ անանցողական բայեր, ինչպես՝ *ամպակալել* «ամպով պատվել», *արմատակալել* «արմատ գցել, արմատավորվել», *խոտակալել* «խոտով ծածկվել» և այլն: Հմմտ. Մի ժամանակ նա *ֆերմա էր վարձակալում* Պրովանսում... (ԻԲ)* և Գարնան առատ անձրևներից հետո բլուրները այնպես են *խոտակալել*... (ՎԱ)*: Կան որոշ կազմությունների կրավորածն չեզոք տարբերակները, ինչպես՝ *կեղևակալել-կեղևակալվել, կեղտակալել-կեղտակալվել* և այլն: Սպասելի էր, որ բոլոր չեզոք սեռի բայերը կլինեն կրավորածն տարբերակով՝ *դարդակալվել, թխակալվել*, քանի որ արտահայտում են դարդով *լցվել, թխպով պատվել* իմաստները:

Բան «խոսք» ձևույթը *խոսել* կրկնատեղ բայի նշանակությամբ ձևավորում է թե՛ խնդրառության միարժույթ անցողական բայեր, ինչպես՝ *գովաբանել* «գովել, դրվատել», *իմաստաբանել* «իմաստասիրել» և այլն, թե՛ խնդրառության միարժույթ կամ արժութազուրկ անանցողական բայեր, ինչպես՝ *դատարկաբանել* «դատարկ բաներ խոսել», *զվարճաբանել* «զվարճախոսել» և այլն: Հմմտ. Քաղաքավարության համար միայն թեթև կերպով *գովաբանեց* նրա *քաջությունը*... (ՆԴ)* և -Վայելիր իմ հացն ու գինին, քո՛ւրմ, և շարունակիր *դատարկաբանել* (ՄԽ)*:

Գույն, *միտ* անվանական արմատների, *կից*⁷ կապի բաղադրմամբ ձևավորվում են թե՛ խնդրառությամբ միարժույթ անցողական բայեր, ինչպես՝ *մթնագունել* «մթնեցնել», *մոայլագունել* «մոայլ՝ մուգ գույն տալ, մոայլեցնել», *հնարամտել* «հնարել, հորինել», *գիտակցել* «լավ հասկանալ, եղածը՝ լինելիքը լավ պատկերացնել» և այլն, թե՛ խնդրառությամբ միարժույթ կամ արժութազուրկ անանցողական բայեր, ինչպես՝ *այլագունել* «այլ գույն ստանալ, գույնը փոխել», *գորշագունել* «գորշ գույն ստանալ», *երկմտել* «տարակուսել, կասկածել, երկբայել», *մեծամտել* «մեծամտություն անել», *դաշնակցել* «դաշինքով իրար հետ կապվել, դաշնակից դառնալ», *գրուցակցել* «գրույցին մասնակցել»: Սակայն այն կազմությունները, որոնցում արտահայտված է *կցել* բայի «կպցնել, միացնել» ներգործական իմաստը, և բաղադրությունը հեշտությամբ փոխարինվում է բայական բառակապակցության, պահպանում են ներգործական սեռի քերականական իմաստը, ինչպես՝ *ամրակցել* «ամուր կերպով կցել՝ միացնել», *գամակցել* «գամերով կցել՝ միացնել», *հաշվակցել* «որևէ բան մեկի՝ մի բանի հաշվին կցել» և այլն: Հմմտ. Քանի նախագահ էր՝ քաշվում էր լուսանկարվել, չասեն՝ կոլխոզի նախագահը *մեծամտում է*, լուսանկարվեց (ՁԽ)* և Այդ պայմանագրով խալիֆայությունը *հեղամտել է* հայերին սիրաշահելու, ... *նպատակ* (ՀԱՀ, 6, 154): ...որ ինքը *չէր գիտակցել* դրանց իմաստությունը (ՕԲ)* և ...ու ծարավի հետ սովը *դաշնակցեց՝* ամենագորը (ՊՍ)*: Կաթողիկոսը երկյուղից *այլագունեց* (Մ)*:

Այս կազմություններն արտահայտում են ներշարահյուսական տարբեր հարաբերություններ: Դրանցից են.

1. խնդրառական, այդ թվում՝

⁷ Մ. Աբեղյանը կենակից, գործակից, աշխատակից և մի շարք այլ կազմություններում կից-ը համարում է վերջածանց (տե՛ս **Աբեղյան Մ.**, Հայոց լեզվի տեսություն, Երևան, 1965, էջ 259, 260):

1.1. *ուղիղ խնդիր*, ինչպես՝ *ախտահարել* «հիվանդություն առաջ բերել, հարուցել», *ավելորդաբանել* «ավելորդություններ դուրս տալ, շաղակրատել», *դիտարկել* «դիտումներ կատարել, դիտել», *խնկարկել* «խնկի ծուխ տարածել», *խնամակալել* «խնամակալություն անել», *հաշվառել* «հաշվառում կատարել», *խորհրդածել* «մտածել, միտք անել», *մտածել* «միտք անել, խորհել», *պատճառաբանել* «պատճառը ցույց տալ՝ բացատրել» և այլն,

1.2. *միջոցի անուղղակի խնդիր*, ինչպես՝ *արմնկահարել* «արմունկով խփել՝ հրել», *բռնցքահարել* «բռունցքով խփել», *գնդակահարել* «հրագնեով՝ գնդակով սպանել», *դանակահարել* «դանակով խփել», *կեղևակալել* «կեղևով պատվել», *խցանակալել* «խցանով փակել», *կրածել* «կրով պատել», *շղթայարկել* «շղթաներով կապել», *սրածել* «սրով սպանել» և այլն,

1.3. *հանգման խնդիր*, ինչպես՝ *արևարկել* «արևի ազդեցության ենթարկել», *գործարկել* «գործի զգել», *պատժարկել* «պատժի ենթարկել», *տանջահարել* «շատ տանջանքների ենթարկել» և այլն,

1.4. *վերաբերության անուղղակի խնդիր*, ինչպես՝ *գովաբանել* «գովասանք ասել՝ արտահայտել, գովել», *վատաբանել* «մեկի կամ մի բանի մասին վատ խոսել», *ոճաբանել* «գրվածքի լեզուն և ոճը շտկել՝ բարելավել», *պատճառաբանել* «որևէ բանի պատճառը ցույց տալ՝ բացատրել» և այլն:

2. Պարագայական, այդ թվում.

2.1. *տեղի պարագա*, ինչպես՝ *բանտարկել* «բանտը զգել», *շրջառել* «շրջապատման մեջ առնել, պաշարել», *գեղնահարել* «մի բան ուժով գետնին խփել, գետնով տալ», *գահակալել* «գահ նստել՝ բարձրանալ», *շուրջկալել* «չորս կողմը ժողովել, շուրջը ժողովել» և այլն,

2.2. *ձևի պարագա*, ինչպես՝ *բռնավարել* «բռնի քշել՝ տարագրել», *գեղեցկաբանել* «գեղեցիկ խոսել», *երկայնաբանել* «երկար ու բարակ խոսել», *թերաբանել* «թերի՝ անկատար խոսել», *լակոնաբանել* «հակիրճ ու սեղմ խոսել», *խրթնաբանել* «խրթին՝ բարդ մտքեր արտահայտել՝ խոսել», *կարճաբանել* «կարճ խոսել» և այլն,

2.3. *ժամանակի պարագա*, ինչպես՝ *կանխաբանել* «սկզբից, նախօրոք ասել» և այլն,

2.4. *նպատակի պարագա*, ինչպես՝ *գերեվարել* «գերության տանել», *վարձակալել* «վարձով վերցնել» և այլն:

3. Բաղադրիչների միջև գործում է նաև համադասական հարաբերություն, ինչպես՝ *զտարկել* «մետաղները ավելորդ խառնուրդներից զտել», *թո-*

ղարկել «պատրաստի արտադրանք բաց թողնել», կիրարկել «գործարկել, կիրառել, օգտագործել» և այլն:

Այս բաղադրությունների ներշարահյուսական քննությունը ցույց է տալիս, որ նրանցում ավելի հաճախադեպ են գոյական բաղադրիչով կազմությունները: Ինդերառական և պարագայական հարաբերություններ արտահայտվում են բայարմատներից ծագած ձևայիններով կազմություններում, որոնցից գործուն են *արկ, կալ, հար* բայարմատները:

Ինչպես նշեցինք վերևում, ժամանակակից հայերենում այս ձևայինների՝ արմատ թե ածանց լինելու վերաբերյալ կարծիքները տարբեր են: Ցանկացած պարագայում բայական գերադաս բաղադրիչի գործառույթով հանդես եկող այս ձևայինները բայակազմության ժամանակ պահպանում են իրենց նախնական՝ արմատական, իմաստաքերականական հատկանիշները: Այսպես՝ ներգործական սեռի բայերի արմատներից ծագած *արկ, առ, ած, հար, վար* ձևայինները պահպանում են իրենց ներհատուկ սեռի քերականական հատկանիշը և կերտում նոր ներգործական սեռի բայեր՝ նրանց օժտելով խնդրառությամբ առնվազն միարժույթ լինելու զորությամբ: Չեզոք սեռի են *թևարկել, ծայնարկել, թևահարել, աչտռել* և *կալ* արմատի *ունենալ* իմաստով կազմությունները, որոնք, արտահայտելով ավելի մասնավոր նշանակություն, ձեռք են բերում անանցողական բայերին հատուկ քերականական իմաստ: Այս դեպքում բայական բաղադրիչը կապակցվում է այնպիսի իմաստով առաջնաբաղադրիչի հետ, որով կազմության նոր նշանակությունը չեզոքացնում է բայի անցողական իմաստը, և բայը սեռի խնդիր առնելու տեսանկյունից դառնում է արժույթագուրկ: Ասվածին հակառակ՝ անվանական հիմքերով *բան, գույն, միտ* ձևայինների և *կից* կապի բաղադրմամբ ձևավորվում են թե՛ ներգործական, թե՛ չեզոք սեռի բայեր:

ՀԱՄԱՌՈՏԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

1. ՀՍՀ, 6 - Հայկական սովետական հանրագիտարան, հ. 6, 1980:
2. ՀՍՀ, 8 - Հայկական սովետական հանրագիտարան, հ. 8, 1982:
3. ՊՍ - Պարույր Սևակ, Երկերի ժողովածու վեց հատորով, հ. 5, Երևան, 1974:
4. ԳՍ - Գեղամ Սարյան, ՍԻ - Սերո Խանգադյան, ՋԲ - Ջորի Բալայան, ՍՋ - Ստեփան Ջորյան, ՀՍ - Համո Սահյան, ՊՊ - Պերճ Պողոսյան, ԻԲ - Իվան Բունին, ՎԱ - Վախթանգ Անանյան, ՆԴ - Նար-Դոս, ՋԲ -

Զորայր Խալափյան, ՕԲ - Օնորե դը Բալզակ, ՊՍ – Պարոյր Սևակ, Մ
– Մուրացան, ՎՍ – Վիլյամ Սարոյան:

ВАЛЕНТНОСТЬ ГЛАГОЛОВ С КОРЕННЫМИ МОРФЕМАМИ ПО ВНУТРИГРАММАТИЧЕСКИМ ВЫРАЖЕНИЯМ

СИЛЬВА МУРАДЯН

В глагольном образовании в частности принимают участие *արկ, հար, վար, առ, ած, կալ, բան, գոյն, միտ, կից* морфемы. Глаголы с отглагольными морфемами (*արկ, առ, ած, հար, վար*), сохраняя лексико-грамматические связи с исходным глаголом, образуют как минимум одновалентные глаголы действительного залога. А морфемы, полученные от именных корней (*բան, գոյն, կից, միտ*), образуют глаголы и действительного, и нейтрального залогов. Эти глаголы выражают разные внутриграмматические значения.

Ключевые слова – глагольное образование, залог глагола, переходные глаголы, непереходные глаголы, одновалентные глаголы, двухвалентные глаголы.

THE VALENCY OF VERBS DERIVED FROM ROOT MORPHEMES IN ACCORDANCE WITH INTRAGRAMMATICAL EXPRESSION

SILVA MURADYAN

The '*արկ, հար, վար, առ, ած, կալ, բան, գոյն, միտ, կից*' morphemes are most commonly used in verb formation. The morphemes (*արկ, հար, վար, առ, ած*) that have verbal origins preserve the lexicogrammatical links with the verbs they have derived from, and form at least monovalent transitive verbs; whereas the morphemes (*բան, գոյն, կից, միտ*) that have nominal origin, form both transitive monovalent verbs and intransitive aivalent verbs. These verbs express various intragrammatical relations inside the verb.

Key words – Verb formation, grammatical voice, transitive verbs, intransitive verbs, monovalent verbs, divalent verbs.

ՀԱՍԱՐԱԿՈՒԹՅԱՆ ԴԱՍԱՅԻՆ ԲԱԺԱՆՄԱՆ ԱՆՎԱՆՈՒՄՆԵՐԸ «ՇԱՀՆԱՄԵ»-ՈՒՄ

ՌՈՂԱՅԵ ՔԱՐԻՄՉԱԴԵ ՆԱՂՇԻՆԵ

Հոդվածում քննարկված են իրանական հասարակության դասերի անունները, որոնք վկայված են «Շահնամե»-ում: Պոեմում հասարակության չորս դասերի անուններն են՝ *Ātōrniyān/āturōniyān* «հոգևորականներ», *Tištāryān* «զինվորականներ», *Pasūyi/pasūhi* «հողագործներ-անասնապահներ», *Uhtāxošī* «արհեստավորներ»:

Բանալի բառեր – Շահնամե, հասարակության դասեր, հոգևորականներ, զինվորականներ, հողագործներ, անասնապահներ, արհեստավորներ:

Ֆիրդուսիի «Շահնամե» պոեմը Իրանի պատմության, մշակույթի և պարսկերենի ուսումնասիրման յուրօրինակ աղբյուր է:

Փիշդադյան հարստության առասպելական թագավոր Ջամշիդի իշխանության տարիների նկարագրության մեջ Ֆիրդուսին խոսում է հասարակության չորս դասերի մասին՝ նշելով նրանց անունները¹:

1. *Ātōrniyān/āturōniyān* – առաջին դասի անունն է, որն ունի ձեռագրական տարատեսակ ընթերցանություններ: Բենվենիստն այն ընթերցել է *āmūzyān* «գլխավորներ» (Benveniste 1932: 118), որը նրա կարծիքով ածանցվում է *āmuxtān* «սովորել» բայից: Սակայն այս դեպքում բառակազմության տեսակետից ևս անվանումն ունի ոչ ճիշտ կազմություն, այսինքն՝ *-ī* < մ. պ. *-īg* վերջածանցի հավելումը բայի ներկայի հիմքին համարյա թե չհանդիպող երևույթ է: Այս դասի անվանման համար առաջարկվել է նաև *ātāryān* ձևը՝ կապված *ātūr* «կրակ» բառի հետ, այսինքն՝ «կրակի պահապաններ»: Ըստ ամենայնի, այս դասի անվանումը եղել է *ātrōneyān*, որը *ātrāni* < մ. պ. **ātrōnīg*, ձևի հոգնակին է: Ընդ որում պետք է նշել, որ մ. պ. «հոգևորական» բառի համար վկայված է *āsron* ձևը (Mackenzie 1971: 47), որը ևս հանգում է ավ. *āthravan* ձևին, որի միջնայնավորային դիրքի -θ- հնչյունը միջին պարսկերենում կարող է արտահայտվել կամ -t-, կամ -s- հնչյունների միջոցով, հմմտ.՝ *gās* կամ *gāh* < *gāθu-*, *čatr* կամ *čahr* < *čiθra-*, *šatr* կամ *šahr* < *xšāθra-* և լն: Ընդ որում *ātrōn*

¹ Այս բառերը համարվում են «ուսյալ բառեր» (*mot savant*) և ներկայացնում են իրենց հիմնական հին ձևը:

ձևով քննարկվող միավորը վկայվել է միջին մանիքեկան տեքստերում (Tavazzoli 1993: 9): Այսպիսով, կարելի է վերականգնել հարաբերական ածականի **ātrōnīg* ձևը և դրա հոգնակին **ātrōnīgyān*, որը կարող էր պարսկերենում դրսևորվել **ātrōni* և **ātrōniyān* կամ **āsroni* և **āsroniyān* ձևերով: Չի բացառվում, որ Ֆիրդուսին հարազատ է մնացել սկզբնաղբյուրին, որից նա վերցրել է այս պատմությունը, որը կարող էր լինել Աբու Մանսուրի արձակ «Շահնամե»-ն: Հետևաբար, համապատասխան բեյթը պետք է կարդալ.

Goruhi ke *ātrōniyān*² xāniaš

Be rasm-e parastandegān dāniaš (Shahname, v. 1, 27: 18):

Խումբը, որի *ātrōniyān* ես կոչում,

Երկրպագվողների կարգով ճանաչիր:

Այսպիսով, Ֆիրդուսին ներկայացնում է, որ հասարակության առաջին խավը «հոգևորականներն» էին:

2. **Tištāryān** – սրանք հասարակության երկրորդ խավն էին, որոնք «զինվորականներն» էին: Ծագում է մ. պ. *artēštārigān* ձևից և միայն բանաստեղծական հանգը պահպանելու համար առաջին վանկը ընկել է: Համապատասխան բեյթը պետք է կարդալ.

Safi bar degar dast benešāndand

Hami nām-e *tištāryān*³ xāndand (Shahname, v. 1, 28: 21)

Մյուս կողմում շարքով նստեցին,

Նրանց *tištāryān* անվանեցին:

3. **Pasūyi/pasūhi** – սա երրորդն դասն է, որի մեջ մտնում են հողագործներն ու անասնապահները: Նշենք, որ այս անունը գործածված չորս դասերից ամենադժվարն է: Միջին պարսկական տեքստերում այն հանդիպում է *wāstaryōš*, *wāstaryōšig* ձևերով, որը մոտ է «Շահնամե»-ի ձեռագրերում հանդիպող *basūyi*, *basūdī*, *basūri*, *nasūhi*, *našūri* և այլ ձևերին: Հայտնի է, որ Ավեստայում երրորդ դասի անվանումը բարդ հարադրություն է՝ *vāstrya fšuyant*, որի առաջին բաղադրիչը *vāstrayōš* ձևով վկայվել է պահլավերենում, իսկ երկրորդ *fšuyant* –ը թարգմանվել է *fšōnēnidār* ձևով, հմմտ. ավ. *pasū*– «չորքոտանի» բառաձևի հետ: Թավազգոյին գտնում է, որ հնարավոր է՝ զրադաշտական ավանդույթում երրորդ խավն անվանելու համար առաջին բաղադրիչի տեղում

² Տե՛ս **Shahname**. Moskow, 1960: kātuzyān.

³ Տե՛ս **Shahname**. Moskow, 1960: nisāryān:

օգտագործել են ավ. երկրորդ բաղադրիչի միջին պարսկերեն տարբերակից և այսպիսով գործածել **pasūyig*, *pasūhig*, *fšūyig* ձևերը (Tavazzoli 1993: 10), որոնք էլ վկայվել են էպոսում՝ տարբեր տարրնթերցումներով: Համապատասխան բեյթը պետք է կարդալ.

Pasūyī se digar goroh rā šenās

Koǰā nist az kas barišān sepās (Shahname, v. 1, 28: 24)

Pasūyī –ն երրորդ խումբը իմացիր,

Որոնց ոչ ոք երախտապարտ չի լինում:

4. **Uhtūxošī** – չորրորդ դասի անվանումն է «արհեստագործներ», որը նույնպես ձեռագրային տարրնթերցումներ ունի՝ *ahnūxšī*, *ohtūxūšī*⁴, *ourūxūšī* կլն: Առավել ճիշտ ձևը վկայություններից *ohtūxošī* ձևն է < մ. պ. *hutuxšig* «արհեստավոր» (Mackenzie 1971: 45): Համապատասխան բեյթը պետք է կարդալ.

Čhārom ke xāndand *ohtūxošī*

Ham az dastvarzān-e bā särkešī (Shahname, v. 1, 28: 29)

Չորրորդը, որ կոչեցին *ohtūxošī* արհեստավոր,

Նույն վարպետներն են հմուտ:

ИМЕНА ОБЩЕСТВЕННЫХ КЛАССОВ В “ШАХНАМЕ”

РОГАЕ КАРИМЗАДЕ НАГШИНЕ

В статье обсуждаются имена классов иранского общества, которые засвидетельствованы в “Шахнаме”. Названия четырех классов общества в поэме: *Ātōrniyān/ātūrōniyān* жрецы, *Tištāryān* воины, *Pasūyī/pasūhī* животноводы, *Uhtūxošī* ремесленники.

Ключевые слова – “Шахнаме”, классовые системы, жрецы, воины, животноводы, ремесленники.

CLASS SYSTEM NAMINGS IN THE EPIC POEM ‘SHAHNAME’

ROGHAYEH KARIMZADEH NAGHSHIEH

The paper is concerned with the study of the namings of the class system of the Iranian society as recorded in the epic poem ‘Shahname’. According to this

⁴ Մոսկվայի հրատարակության մեջ այս ձևն է վկայված:

source the Iranian society has been divided into four strata: *Ātōrniyān/āturōniyān* priests, *Tištāryān* warriors, *Pasūyi/pasūhi* cattle breeders, *Uhtūxoši* craftsmen.

Key words – Shahname, Class Systems, priests, warriors, cattle breeders, craftsmen.

ՁԻԱՊԱՀՈՒԹՅԱՆ ԻՄԱՍՏԱՅԻՆ ԴԱՇՏԻՆ ՎԵՐԱԲԵՐՈՂ ՔԱՌԱՄԻԱՎՈՐՆԵՐ «ՇԱՀՆԱՄԵ»-ՈՒՄ

ՌՈՂԱՅԵ ՔԱՐԻՄՉԱԴԵ ՆԱՂՇԻՆԵ

Հոդվածը նվիրված է ձիապահության իմաստային դաշտին վերաբերող բառա-միավորների քննությանը «Շահնամե»-ում, ինչպիսիք են՝ *junāy*, *zēn*, *kōha*, *namadzēn*, *zangōla*, *lugām* (*ligām*), *pālān*։ Այս բառերը համարվում են պարսկերենի ակտիվ բառապաշարի մաս, որոնց մի մասն էլ փոխառված են հայերենում։

Բանայի բառեր – Շահնամե, ձիավարություն, թամբ, համետ, տապճակ, զանգուլակ, լկամ, հայերեն փոխառություններ։

Ֆիրդուսիի «Շահնամե»-ն՝ իրանական ազգային լեգենդի չափածո տարբերակը՝ էպիկական ժանրով և առոգանությամբ, XI դարում ամրագրեց պարսկերենի նոր չափանիշ։ Էպիկական այս ստեղծագործությունն արագորեն սովորում էին, պատմում և լայնորեն իմիտացիա անում ամբողջ պարսկական աշխարհում։ Պարսիկ և օտար գիտնականները համարում էին «Շահնամե»-ն գաղափարական վեկտոր, շարժիչ ուժը դեպի իրանական հին քաղաքակրթություն և պարսկական մշակույթ։ Ինչպես ինքը Ֆիրդուսին է համարել՝ ‘*Ajam*’

¹ ‘*Ajam* անունը տրվել է միջնադարյան արաբական գրականության մեջ իսլամական կայսրության *ոչ արաբ* բնակիչներին, սակայն մասնավորեցվել է իրանցիների նկատմամբ։ Ծագումնաբանորեն ‘*ajama* բայը արաբերենում նշանակում է «անհասկանալի խոսել, մրթմրթալ», ըստ այդմ՝ ‘*ajam* նշանակում է «անհասկանալի լեզվով խոսողներ», այսինքն՝ «ոչ արաբներ»։ Ընդ որում, տերմինը հնարավոր էր կիրառել բոլոր ոչ արաբ ժողովուրդների նկատմամբ, որոնք հայտնվել են արաբների արշավանքների ճանապարհներին, ինչպես օրինակ՝ հին հույները «բարբարոս» էին անվանում իրենց ոչ քաղաքակիրթ հարևաններին։ Սակայն, ինչպես և հույները, որոնք պարսիկների նկատմամբ մասնավորեցրին «բարբարոս» տերմինը, որպես իրենց ամենամեծ թշնամիների, այնպես էլ արաբները նրանց «*աջամ*» կոչեցին։ Այսպիսով, ‘*ajam* -ը նվաստացուցիչ տերմին էր, որն օգտագործվում էր արաբների կողմից՝ վաղ իսլամական շրջանում իրենց քաղաքական ու սոցիալական գերակայությունը նշելու համար։ Սակայն IX դարից ոչ արաբները և առաջին հերթին իրանցիները հաստատեցին իրենց սոցիալական ու մշակութային հավասարությունը արաբների հետ, և ինչու ոչ՝ նաև գերակայությունը։ Ամեն դեպքում միշտ կար որոշակի առումով հիացմունք «*Աջամ*»-ի նկատմամբ, որպես հին մշակույթի ու ավանդույթների կրողի և ժամանակի ընթացքում հակասությունն այս երկու տերմինների՝ *աջամ* ու *արաբ*, սկսեց մարել, և պարսիկները, իսլամական աշխարհում և՛ իրենց թվով, և՛ կարողություններով նշմարելի դիրքի հասնելով, «*աջամ*»-ը մնաց պարզապես էթնիկական ու աշխարհագրական տարածքի նշանակյալ։ Իսկ արդեն սեյլունյան շրջանի աշխարհա-

zenda kardam ba-d-in Parsi «Իրանը կենդանացրի այս պարսկերենով»: Այսինքն՝ «Շահնամե»ն կատարեց կարևոր առաքելություն. կենդանացրեց, տարածեց, կանոնակարգեց պարսկերենը՝ իր ողջ բառապաշարային հարստությամբ: Բառապաշարն ընդգրկում էր լեզվի իմաստային բոլոր դաշտերը, որոնցից ձիապահությանը վերաբերող մի քանի եզրույթներ քննարկվում են ստորև.

յunā «թամբ, գրաստի մեջքին դրվող նստելու հարմարանք հեծյալի համար» (Wolff 1965: 273): Վկայվել է նաև Գարշասբ-նամեում և, ըստ ամենայնի, հանգում է թյուրքերեն yonāq ձևին, հմմտ.՝ խորեզմ. յո'յ (Hasandust 2014 : N 1701):

Zēn – «թամբ, գրաստի մեջքին դրվող նստելու հարմարանք հեծյալի համար»: Այն կիրառվում է ոչ միայն ժամանակակից պարսկերենում, այլ նաև իրանական տարբեր լեզուներում ու բարբառներում, հմմտ.՝ մազ., Ֆարսի բրբռ.՝ zēn, քրդ., Քերմանի բրբռ.՝ zīn, օրմ.՝ zīnd: Ծագում է հ. իր. *izaina- «կաշվե» < *īz- «կաշի, մորթի» ձևից, հմմտ.՝ ավ. īzaēna- «կաշվե» (Bartholomae 1961: 373): Բավականին գործածված է «Շահնամե»-ում, օրինակ՝ Ռոստամ և Էսֆանդիար հատվածում.

Nehād ān bon-e neyze rā bar zamin,

Ze xāk-e siyāh andar āmad be zēn.

Հենեց նիզակի ծայրը գետնին,

Սև հողի [վրայից] հայտնվեց թամբին:

Kōha - «թամբ, գրաստի մեջքին դրվող նստելու հարմարանք հեծյալի համար»: Էպոսում լայնորեն վկայված միավորներից է.

Ze kōha² be āyus̄ bardāramaš

Be šāhi ze Goštāsp begozārameš...(h. VI, 1040: 974).

Թամբից նրան գիրկս կվերցնեմ,

Գոշտասպից հետո շահ կդնեմ:

Ըստ ամենայնի, < մ. պ. kōfak «թամբ» < հին իր. *kaufaka- < *kaufa- «լեռ» նախաձևից:

Palān – «համետ, գրաստի մեջքին դնելու հարմարանք՝ բեռ բարձելու, ինչպես նաև նստելու համար»: Այս բառը բավական հաճախակի է հանդիպում

գրական երկերում Միջագետքը անվանվում է 'Erāq 'Arabī, ի հակադրություն հյուսիսարևմտյան Իրանի կամ Ջեբալի, և հին Մարաստանը կոչվում է՝ 'Erāq 'Ajamī.

² Այս բառն այս բեյթում ունի տարընթերցումներ, մասնավորապես վկայված է նաև bāre «նժույգ» իմաստով < մ. պ. bārak, մանիք. մ. պ., պրթև. bārag «նժույգ», հյ. barak < հին իր. *bāraka- «կրող» (*bar- «կրել, տանել»):

Ֆիրդուսու մոտ (Wolff 1965: 180): «Համետ» հասկացությունն արտահայտելու համար *pālān* բառամիավորը գործածվում է նաև իրանական այլ լեզուներում ու բարբառներում, հմմտ.՝ փարաչի՝ *pālān*, մազ.՝ *pālun*, յիդդա՝ *palan*, Քաշանի բարբառ.՝ *pālōn*, *pālūn* և *pālūna* հնչյունափոխված ձևերով: Հարկ է նշել, որ հայերենի բարբառներում ևս այն կիրառվում է, այսինքն՝ հայերենի բարբառներում իրանական փոխառություններից է:

«Հայերեն արմատական բառարանում» *pālān* բառը գրանցված է, սակայն Հր. Աճառյանը չի նշում դրա ստուգաբանությունը (Աճառյան, հ. 4: 13; 470): Բեյլին կարծում է, որ այն հանգում է հին իրան. **pāri-dāna*- նախածնին, որտեղ *-l-*ն առաջացել է *-r-< -d-* երկրորդային զարգացումից, որի առաջին՝ *pāri* բաղադրիչն ունի «շուրջը, շրջակայք» իմաստը, իսկ երկրորդ՝ **dāna*- բաղադրիչը կազմված է **dā-* «դնել, տեղավորել» արմատից, հմմտ.՝ ալ.՝ *paiti-dāna*- «զրահ», սողդ.՝ *pyrn* «թամբ», խորեզմ.՝ *b'l'n* «փալան» (Hasandust 2014: N 1053):

Namadzēn– «տապճակ, թամբի տակից ձիու վրա փռելու գորգ, թաղիք» (Wolff 1965: 817): Այս բառը ձիուն վերաբերող բառաշարքից է: «Տապճակ» հասկացությունն այստեղ արտահայտված է նկարագրական ձևով՝ *namad* «թաղիք» և *zēn* «թամբ» (տե՛ս *zēn*) բաղադրիչների բառաբարդմամբ.

Namdzēn begostard o bālinaš zēn

Bexoft o do pāyaš kešān bar zamin... (h. VII, 1329: 199).

Թաղիքը գցեց ու թամբն իրեն բարձ,

Քնեց. երկու ոտքերը գետնին փռեց:

Նույն նկարագրական բնույթն ունի *zēn* բառը՝ «տապճակ, թամբի տակից ձիու վրա փռելու գորգ, թաղիք»: Այս բառը կազմված է *zēn* «թամբ» միավորից ու *pūšidan* «հագնել» բայի *pūš-* ներկայի հիմքից, որը «հագուստ» իմաստն է ապահովում: Բառացի կարելի է թարգմանել՝ «թամբի հագուստ»:

Zangōla – «զանգուլակ, փոքր զանգակ, որը կախում են ձիերի և այլ անասունների պարանոցից»: Այս բառաձևը մեկ անգամ վկայել է Ֆիրդուսին (Wolff 1965: 475) և ընդհանուր է բազմաթիվ իրանական լեզուների ու բարբառների համար, հմմտ.՝ քրդ.՝ *zangil*, մազ.՝ *zangele*, Քաշանի բարբառ.՝ *zangōla/zangūla*, գիլ.՝ *asbe-zang* (բառ.՝ «ձիու զանգ») և այլ նկարագրական ձևով տրված տարբերակները: Ինչպես կարելի է նկատել, *zangule* ածանցավոր բառը բաղկացած է իր. *zang* «զանգ» հիմնական ձևույթից և թյուրք. *-ule* փոքրացուցիչ փոխառյալ վերջածանցից: Հայերենի բարբառներում նույն իմաստով կիրառվող զանգուլակ պարսկական բաղադրությունը, ըստ երևույթին, ընկալ-

վել է որպես մեկ պարզ բառ, որին ևս ավելացվել է նվազականություն ցույց տվող իր. -ak վերջածանցը, հմմտ.՝ զանգուլակ, զանգուլակ (Ուրմիա, Խլաթ, Ղարաբաղ):

Lugām (ligām) – «լկամ, սանձի մետաղյա ձողիկը, որը դրվում է ձիու բերանը՝ սանձահարելու նպատակով»: Էպոսում ունի լայն կիրառություն (Wolff 1965: 751): Logām բառը հանդիպում է տարածաշրջանի մի շարք լեզուներում ևս, հմմտ.՝ արաբ.՝ loǰām, քրդ.՝ laghān, թուրք.՝ gem և այլն: Հին հայերենում logām բառը հանդիպում է լկամ, երբեմն էլ դրափոխությանը՝ լմակ ձևերով: Գրաբարում առկա է դրանից կազմված լկամել «բերանին սանձ դնել» բայը: Արդի հայերենում, ինչպես նաև բարբառներում (հմմտ.՝ Ագուլիսի բարբառ.՝ լոգ՞ն, լիգ՞ն) լկամ-ը գործուն բառարմատ է, և որոշ գիտնականներ համարում են պարսկական փոխառություն հայերենում (Ջահուկյան 2010: 298; Աճառյան, հ. 2: 289): Logām բառը, ըստ երևույթին, ծագում է *gulām կամ *gu"ān ձևից (Hasandust 2014: N 245):

Forud āmad o asp rā bā logām

Bebast o bar āhex³ tiy az neyām... (h. VII, 1329: 198).

Իջավ ձիուց ու ձիուն լկամով,

Շապեց ու դուրս քաշեց թուրը պատյանից:

СЛОВСОЧЕТАНИЯ ОТНОСЯЩИЕСЯ К СМЫСЛОВОМУ ПОЛЮ КОНЕВОДСТВА В “ШАХНАМЕ”

РОГАЕ КАРИМЗАДЕ НАГШИНЕ

Статья посвящена нескольким ключевым словам о коневодстве в “Шахнаме”: ʃunāy, zēn, kōha, namadzēn, zangōla, lugām (ligām), pālān. Эти слова являются частью словарного запаса персидского языка, а некоторые из них являются заимствованиями в армянском языке.

Ключевые слова – “Шахнаме”, коневодство, седло, войлок, уздечка, колокол, лексика, заимствования в армянском.

³ Āhixtan, āhextan – «դուրս քաշել, քաշել, դուրս բերել» < մ. պ. āhaxtan, ն. հ. āhanj- < *ā-θan-ʃa-, իսկ անց. հ. հանգում է հին իր. անցյալի դերբային՝ *ā-θaxta-, որոնք կազմված են ā- բա-յական նախամասնիկից և *θang- արմատից < հնդեվր. *ten-gh «քաշել» արմատից (Pokorny 1959: 1067):

RELATED TERMS TO HORSE-BREEDING IN THE EPIC POEM SHAHNAME

ROGHAYEH KARIMZADEH NAGHSHIEH

The paper is concerned with the study of horse-breeding terms, *junāy*, *zēn*, *kōha*, *namadzēn*, *zangōla*, *lugām* (*ligām*), *pālān* in the epic poem 'Shahname'. Some of these terms, which are today part of the active vocabulary of the Persian language add up to the loanwords in the Armenian language.

Key words – Shahname, horsemanship, *saddle*, *packsaddle*, *bridle*, *bell*, vocabulary, Armenian, loanwords.

ԼՐԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ

ԱՇԽԱՏԱԺԱՄԸ՝ ՈՐՊԵՍ ԳՈՎԱԶԴԴԱՅԻՆ ՎԱՎԵՐԱՊԱՅՄԱՆ ԹԻՖԼԻՍԱՀԱՅ ՊԱՐԲԵՐԱԿԱՆ ՄԱՄՈՒԼՈՒՄ

ՏԱՐՈՆ ԴԱՆԻԵԼՅԱՆ

Հոդվածում ուսումնասիրված են աշխատաժամը բովանդակող ժամն ու ժամանակը, որոնք որպես գովազդային վավերապայման կատարում են միևնույն տեղեկատվական գործառույթը և բարձրացնում են հաղորդակցական կապի մակարդակը գովազդատուի և գովազդակրի միջև, կազմակերպում և կանոնակարգում են նրանց գործողությունները, որոնց շնորհիվ հնարավոր է հասնել ակնկալվող վերջնարդյունքին: Ժամն ու ժամանակը կատարում են նաև սեռային, տարիքային և սոցիալական շերտավորման գործառույթ, իսկ որոշ դեպքերում ձեռք են բերում սպառողական նշանակության իմաստներ:

Հանգուցային բաներ – գովազդային հաղորդագրություն, ժամ, ժամանակ, կայունաձևություն, միաժամանակություն:

Գովազդային վավերապայման է համարվում հիմնական այն տեղեկատվությունը, որը ներկայացվում է գովազդային հաղորդագրության մեջ՝ սպառողի հետ փոխադարձ կապն ապահովելու համար: Այդպիսիք կարող են լինել հասցեն, հեռախոսահամարները, աշխատաժամը և տարբեր բնույթի վկայականներն ու իրավական փաստաթղթերը¹:

Հոդվածում ուսումնասիրում ենք աշխատաժամի՝ որպես տեղեկույթի, բովանդակային դրսևորումները գովազդային տեքստերում: Ընդ որում հաճախ տեքստում կարևոր նշանակություն են ունենում ոչ միայն հենց աշխատաժամը, այլ նաև օրը, ամիսը կամ տարին, ուստի աշխատաժամի հետ միասին կօգտագործենք նաև ժամ և ժամանակ եզրույթները: Չնայած նրան, որ երկու հասկացությունների միջև էական տարբերություններ կան, և ժամանակն ավելի բազմիմաստ է ու բազմազորոն², այնուամենայնիվ պետք է նկատել, որ գո-

¹ Տե՛ս **Бернадская Ю.** Текст в рекламе. Москва, 2014, стр. 40:

² Գովազդային հաղորդագրության մեջ *ժամանակ* եզրույթը հանդես է գալիս նաև որպես սպառողական ապրանք, որպես ապրանքի կամ ծառայության քանակական և որա-

վազդային հաղորդագրություններում դրանք երբեմն նույնականացվում են, այսինքն՝ երկու հասկացություններն էլ գովազդային վավերապայմանի նույն գործառույթն են իրականացնում:

«Ժամ» բառը բառարաններում սահմանվում է որպես «օրվա մեջ մի որոշ ժամանակ, կետ՝ հաշված կեսօրից կամ կեսգիշերից»³, «ժամացույցի թվացույցի ամբողջ թվերից յուրաքանչյուրը, որ մի ժամ է ցույց տալիս»⁴:

Իսկ «ժամանակ»-ը, ի թիվս այլ բացատրությունների, ներառում է նաև հետևյալ սահմանումները. «իրերի գոյության տևողություն, որ չափվում է օրերով, տարիներով, դարերով. գոյության շարունակություն. օրերի, տարիների, դարերի հաջորդական ընթացք»⁵, «իրերի՝ երևույթների և իրադարձությունների տևողություն, որ չափվում է դարերով, տարիներով, օրերով, ժամերով ևն, իրադարձությունների, լինելության ևն տևողության չափ»⁶:

Գովազդային հաղորդագրություններում **ժամը** հիմնականում մատնանշում է որոշակի գործողության սկիզբ կամ սկզբն ու ավարտը, իսկ **ժամանակը** վերջիններիս միջև եղած տևողությունն է կամ իրականության մեջ որևէ երևույթի կամ առարկայի գոյության տևականությունը:

Գովազդներում ժամի կամ ժամանակի մասին տեղեկությունները տարբեր նպատակներով են օգտագործվում: Հաղորդվող տեղեկույթի բովանդակությամբ պայմանավորված՝ դրանք կարևոր գործոն են դառնում՝ հաղորդակցական կապն ապահովելու և կազմակերպական աշխատանքներն իրականացնելու համար:

Ժամի և ժամանակի նշումը բարձրացնում է հասցեագրողի և հասցեատիրոջ հաղորդակցման արդյունավետության աստիճանը: Հաղորդակցվողներն իրենց համատեղ գործողությունը կազմակերպում են՝ համաձայն սահմանված ժամկետի: Ընդ որում առաջին հայացքից թվում է, թե գովազդատուն է որոշում ժամերը և գովազդակրին թելադրում գործողության ժամանակային սահմանները: Սակայն գովազդակիրը նույնպես, թեկուզ անուղղակի, ազդում է

կական միջոց, պայման: Այդ տեսակետներից եզրույթն առանձին ուսումնասիրության կարիք ունի:

³ **Մալխասեանց Ս.**, Հայերէն բացատրական բառարան, Երևան, 1944, էջ 769:

⁴ **Աղայան Էդ.**, Արդի հայերենի բացատրական բառարան, Երևան, 1976, էջ 484:

⁵ **Մալխասեանց Ս.**, Հայերէն բացատրական բառարան, Երևան, 1944, էջ 770:

⁶ **Աղայան Էդ.**, Արդի հայերենի բացատրական բառարան, Երևան, 1976, էջ 485:

գովազդատուի վրա գործունեության ծավալման ժամանակի ընտրության հարցում:

Ժամի կամ ժամանակի սահմանումը թույլ է տալիս կազմակերպել և կանոնակարգել հաղորդակցվողների համատեղ գործողությունները: Ժամի կամ ժամանակի տեղեկույթը դառնում է այն գլխավոր միջոցներից մեկը, որի շնորհիվ հնարավոր է հասնել սոցիալական, տնտեսական, մշակութային փոխհարաբերությունների հաստատման, զարգացման և գործողություններից ակնկալվող վերջնարդյունքի:

Հաղորդակցության և կազմակերպական խնդիրների լուծումը հատկապես կարևոր է դառնում Թոֆլերի սահմանած արդյունաբերական դարաշրջանի երկու կարևոր հատկանիշների՝ կայունաձևության և միաժամանակության պայմաններում կողմնորոշման համար:

Կայունաձևության (ստանդարտացում) սկզբունքն իր հետքն է թողնում առօրյա կյանքի բոլոր բնագավառների վրա: Միևնույն տեսակի ապրանքի կամ ծառայության գովազդային հաղորդագրությունների միջոցով զանգվածային լսարանում տարածվում են միօրինակ կերպարների համակարգեր, գովազդային հաղորդագրությունների ձևեր ու տեսակներ⁷, որոնց մեջ ժամի և ժամանակի մասին տեղեկույթը տարբերակման, կողմնորոշման և ընտրության հնարավորություն է տալիս հասցեատերերին՝ հասցեագրողների հետ հաղորդակցությունը կազմակերպելու համար: Հմնտ.

ա. Խմբագրատունը բաց է առաւօտեան 10-2 ժամ (բացի կիրակի և տոն օրերից)⁸:

բ. Խմբագրութիւնը բաց է ամեն օր (բացի տոն օրերից) ժամը 9-ից մինչև 2-ը⁹:

Միաժամանակության (սինքրոնիզացիա) սկզբունքի համաձայն՝ զանգվածային արտադրանքի և տարածման համար կարևոր նշանակություն ունեն համաժամանակյա գործողությունները, որոնց շնորհիվ էլ հնարավոր է հասնել հաջողության, և որպես կարևոր գործոն՝ ճշտապահությունը դառնում է սոցիալական անհրաժեշտություն¹⁰: Ժամացույցը՝ որպես տեխնոլոգիական ստեղծագործություն, Մ. Մաքլուիենը համեմատում է մքբենայի հետ, որը փոխակրիչի նման արտադրում է վայրկյաններ, րոպեներ, ժամեր: Ենթարկվելով միանման

⁷ Տե՛ս **Трифлер Э.** Третья волна // <http://www.klex.ru/apr>:

⁸ «Մշակ», Թիֆլիս, 1884, N7:

⁹ «Նոր դար», Թիֆլիս, 1884, N7:

¹⁰ Տե՛ս **Трифлер Э.** Третья волна:

մշակման՝ ժամանակը տարանջատվում է մարդկային փորձի դիմաց: Այլ կերպ՝ մեխանիկական ժամացույցներն օգնում են ստեղծելու ունիվերսումի քանակական և մեխանիկորեն կառավարվող կերպար¹¹: Այդ կերպարի ձևավորման համար կարևոր նշանակություն է ունենում գովազդային տեքստերում հենց ժամի նշումը: Դա հնարավորություն է տալիս միավորելու հասցեատերերին, որոնց կազմակերպված գործողության շնորհիվ միայն հասցեագրողները կարող են հասնել որոշակի արդյունքի, օրինակ.

ԹԻՖԼԻՍԻ ԺՈՂՈՎԱՐԱՆ

Կիրակի, դեկտեմբերի 23-ին, 1907թ.

Հայ դերասանական ընկերակցութիւնը

/Յօգուտ գործակատարների փոխադարձ օգնութեան ընկերութեան/

Կը ներկայացնէ

ԺԱՅՈՒ

Դրամա 4 գործ. Վ. Փափագեանի

Մասնակցում է ամբողջ խումբը: Տեղերի գները՝ 3 ռ. 60 կ.-ից – 1 ռ. Տոմսակ վերցնողները ժողովարանի մուտքի համար առանձին չեն վճարում:

Սկիզբը ժամը 8-ին¹²:

Ժամի նշումը հատուկ է ծառայության և սպասարկման ոլորտների գովազդային հաղորդագրություններին, քանի որ տեքստի մեջ նշելով աշխատաժամը՝ հասցեագրողները սահմանագծում են ինչպես իրենց, այնպես էլ հասցեատերերի ժամանակի իրացման ժամկետները:

Տարիների, ամիսների և օրերի նշումը նույնպես որոշակի սահմանագիծ է դնում հասցեատիրոջ առաջ ժամանակահատվածի ընտրության հարցում: Հստակ տարի, ամիս, օր և ժամ հիմնականում նշվում են գովազդային այն հաղորդագրություններում, որոնցում գովազդի օբյեկտ են.

- իրադարձային միջոցառումները՝ թատերական ներկայացումները, համերգային ծրագրերը, հուղարկավորությունները և այլն, օրինակ.

ԱՐԾՐՈՒՆՈՒ ԹԱՏՐՈՆՈՒՄ

Երկուշաբթի մայիսի 10-ին

Պ. ՕՐԴՈՒԲԱԹԵԱՆԸ

Կը տայ ներկայացումն մասնակցութեամբ ամբողջ հայ դերասանական խումբի:

¹¹ Տե՛ս **Маклюэн М.** Понимание медиа. Москва, 2003, стр. 163.

¹² «Մշակ», Թիֆլիս, 1907, N189:

ԸՆՏԱՆԵԿԱՆ ԳԱՂՏՆԻՔ

Կատակերգութիւն 3 գործող. Թարգմ.

Յ. ՏԵՐ-ՀՈՎՀԱՆՆԻՍԵԱՆԻ

Ակիզքն է 8 ժամին¹³:

- որոշակի ժամկետներում տեղի ունեցող փոփոխությունները, որոնք հնարավորություն են տալիս կատարելու շահավետ գործարք կամ հարմար ընտրություն, ինչպես՝ զեղչեր, բաժանորդագրություն, ընդունելություն և այլն: Օրինակ, Բագրատ Միրիմանյանցի ուսումնարանի և պանսիոնի գովազդային հաղորդագրության մեջ նշված է. «Աշակերտների ընդունելութիւնը ու քննութիւնը կը սկսվի օգոստոսի 20-ին, իսկ ուսումը սեպտեմբերի 1-ին»¹⁴:

Գովազդային բազմաթիվ հաղորդագրություններում ժամի և ժամանակի մասին տեղեկություններ ընդհանրապես չկան: Ժամն ու ժամանակը այս դեպքում ներակա տեղեկույթ են: Ընթերցողը գովազդվող ապրանքի վաճառքի կամ ծառայության մատուցման ժամերի կամ ժամանակի սահմանների մասին տեղեկույթը գիտակցում է նախկինում ձևավորված ավանդույթների, սոցիալ-տնտեսական հարաբերությունների կուտակված փորձի հիման վրա: Ինչպես նկատում է Յու. Լոտմանը. «...տեքստը ոչ միայն նոր իմաստներ ստեղծող է, այլ նաև մշակութային հիշողության խտարար: Տեքստը հնարավորություն ունի հիշողություն պահպանելու իրեն նախորդող համատեքստերի մասին»¹⁵: Ժամն ու ժամանակը այս դեպքում ենթադրելի բովանդակության չարտահայտված մասն են:

Գովազդային հաղորդագրությունների մեջ ժամի միջոցով սեռային կամ տարիքային խմբերի միջև որոշակի սահմանազատում է դրվել: Խմբային դասակարգման այս օրինակները հատկապես վառ արտահայտված են թիֆլիսահայ պարբերական մամուլի առողջապահական ոլորտի գովազդային հաղորդագրություններում: Բժշկական ծառայություն մատուցող անձինք կամ հաստատությունները իրենց հաղորդագրություններում հստակ նշում էին ընդունելության ժամերը տղամարդկանց և կանանց, երեխաների և մեծահասակների համար:

Ժամի և ժամանակի մասին տեղեկույթը սոցիալական իմաստ էր ստանում բոլոր այն հաղորդագրություններում, որոնցում սահմանազատում էր

¹³ «Արձագանք», Թիֆլիս, 1882, N12:

¹⁴ «Մշակ», Թիֆլիս, 1889, N90:

¹⁵ **Лотман Ю.** Внутри мыслящих миров // **Лотман Ю.** Семиосфера, Санкт-Петербург, 2000, стр. 162.

դրվում սոցիալական տարբեր կարգավիճակ ունեցող հասցեատերերի միջև: Օրինակ, Բեռլինի համալսարանի բժշկապետ Գ. Մեիրաբյանցի գովազդային հաղորդագրության մեջ նշված ընդունելության ժամերի մեջ առանձնացվում է հետևյալ տեղեկույթը. «Զբավորներին առ. ժամը 9-10-ը ձրիաբար»¹⁶:

Նկատենք, որ վերը նշված երկու դեպքերում ժամը և ժամանակը գովազդային գործունեության և սոցիալ-մշակութային հարացույցներում փոխանվանական գործառույթ են իրականացրել: «Փոխանվանական հասկացույթները կառուցում են ոչ միայն լեզուն, այլ նաև մեր մտածելակերպը, դիրքորոշումները և գործողությունները»¹⁷, և հատկապես գովազդային հաղորդագրություններում «փոխանունությունը ուշադրություն է դարձնում անհատականացման հատկանիշի վրա՝ հասցեատիրոջը թույլ տալով ճանաչել օբյեկտը, առանձնացնել նրան դիտարկվող ոլորտից, տարբերակել ներկա այլ առարկաներից»¹⁸, երկույններից: Ի դեպ, որպես փոխանունություն որոշակի ժամկետների նշումը տարածված է եղել հատկապես առօրյա կենցաղում: Օրինակ, ժամանակակիցների վկայությամբ Թիֆլիսում գործող բաղնիքները երկար ժամանակ չէին փոխում իրենց անունները՝ «Բերութի բաղնիք», «Ճորտատիրական բաղնիք», «Երեքշաբթի օրվա բաղնիք», «Չորեքշաբթի օրվա բաղնիք»: Շաբաթվա օրերի այս բաժանումը արվել է կանանց համար, որոնք կարող էին բաղնիք հաճախել միայն շաբաթվա այդ օրերին¹⁹:

Տնտեսական կյանքի աշխուժացման ազդեցությամբ ազգաբնակչության դասակարգման, հանրության շերտավորման հետ միասին զուգահեռաբար շերտավորվում և սահմանազատվում էին ծառայությունը, ժամանակը և գինը: Դրանց հարաբերակցությունը փոխադարձաբար պայմանավորված էր ինչպես ծառայության կամ ապրանքի որակական կամ քանակական չափանիշներով, այնպես էլ տևականության գործոնով: Օրինակ, Թիֆլիսում գործող եվրոպական բաղնիքի գովազդային հաղորդագրության մեջ հասցեագրողը նշում է նաև աշխատանքային ժամերն ու գնացուցակը՝ ըստ սպասարկման տևողության. «Բաղնիքը բաց է ամեն ժամանակ, գիշեր և ցերեկ: Գները մատչելի են – օրինակ լողարանը արժե 20 կ., ջրցիորը սառը – 15 կ., տաք ջրերը – 20 կ.,

¹⁶ «Մշակ», Թիֆլիս, 1913, N32:

¹⁷ **Лакотф Дж., Джонсон М.** Метафоры, которыми мы живем. Москва, 2004, стр. 66.

¹⁸ **Арутюнова Н.** Метафора и дискурс // Теория метафоры: Сборник, Москва, 1990, стр. 31.

¹⁹ Տե՛ս **Бакрадзе Д., Берзенов Н.** Тифлис в историческом и этнографическом отношениях. Санкт-Петербург, 1870, стр. 118-119:

բաղանիքը առանձին (особня) ժամը 60 կոպէկ, 80 – կոպէկ և 1 ռուբլի»²⁰:

Նկատելի է, որ բերված օրինակում ծառայության պայմանների, գնի տարբերության չափման միավոր է դառնում նաև ժամանակը, որը սպառողական նշանակության ապրանք է դառնում: Ֆրանսիացի գիտնական Ժ. Բոդրիյարը նշում է, որ ժամանակը հազվագյուտ ապրանք է՝ թանկարժեք, փոխանակային արժեքի օրենքներին ենթարկված: Այս ամենը ակնհայտ է, երբ խոսվում է աշխատաժամի մասին, քանի որ այն վաճառված է և գնված: Բայց սպառված լինելու համար հենց ազատ ժամանակը պետք է ավելի ու ավելի, ուղղակի թե անուղղակի գնված լինի²¹: Մ. Մաքլյունը ընդգծում է, որ ինչքան գրագետ է դառնում հասարակությունը, այնքան փողն ու ժամը ավելի շատ են ձեռք բերում տեսողական կամ հատվածական շեշտադրում²²:

Փաստորեն ժամն ու ժամանակը արտահայտման այլ հարացույցի մեջ են հայտնվում գովազդային այն հաղորդագրություններում, որոնցում դրանք փոխադարձաբար կապված են սպառողականության հետ: Նման դեպքերում թե՛ ժամը, թե՛ ժամանակը լոկ չափման միավորներ չեն, որոնցով հասցեատերերին կապում են սոցիալական պարտականություններին: Ժամանակի չափումը ժամանակը վերափոխում է սուբստանցի և բաժանում այն չափաբաժինների՝ որպես ինչ-որ սպառման առարկա²³:

Ամփոփելով վերը նշվածը՝ կարող ենք փաստել, որ աշխատաժամը բովանդակող ժամն ու ժամանակը՝ որպես գովազդային վավերապայման, կատարում են միևնույն տեղեկատվական գործառույթը, որի նպատակն է բարձրացնել գովազդատուի և գովազդակրի միջև հաղորդակցական կապի մակարդակը, կազմակերպել և կանոնակարգել հաղորդակցվողների գործողությունները, որոնց շնորհիվ հնարավոր է հասնել ակնկալվող վերջնարդյունքին: Ժամն ու ժամանակը սեռային, տարիքային և սոցիալական շերտավորման գործառույթ են իրականացնում, իսկ ապրանքի որակի կամ ծառայության և դրանց գնի հարաբերակցության դեպքում ժամն ու ժամանակը ձեռք են բերում սպառողական նշանակության իմաստներ:

²⁰ «Արձագանք», Թիֆլիս, 1895, N72:

²¹ Տե՛ս **Бодриар Ж.** Общество потребления. Его мифы и структуры. Москва, 2006, стр. 196.

²² Տե՛ս **Маклюэн М.** Понимание медиа. Москва, 2003, стр. 153-154:

²³ Տե՛ս **Бодриар Ж.** Система вещей. Москва, 2001, стр. 28.

ВРЕМЯ РАБОТЫ КАК РЕКЛАМНЫЙ РЕКВИЗИТ В АРМЯНОЯЗЫЧНОЙ ПЕРИОДИЧЕСКОЙ ПЕЧАТИ ТИФЛИСА

ТАРОН ДАНИЕЛЯН

В рекламных текстах время и часы работы исполняют одну и ту же информационную функцию, целью которой является повышение уровня связи между рекламодателем и потребителем информации, организация и регулирование действий коммуникаторов для достижения ожидаемого результата. В некоторых рекламных текстах время и часы работы стратифицируют информацию по половым, возрастным и социальным качествам, а когда качество товаров и услуг, их цена, а также время и часы работы взаимосвязаны, тогда время приобретает смысл потребительского значения.

Ключевые слова – рекламное сообщение, время, час, стандартизация, синхронизация.

TIME-TABLES IN ADVERTISEMENTS AS SOURCES OF INFORMATION IN ARMENIAN PERIODICALS IN TIFLIS

TARON DANIELYAN

This article considers the time and the time-tables of working hours in advertisements as information elements executing the same informing act. They heighten the extent of communication between the advertisers and their target audience, organize and regulate their activities as well so that the expected outcome can be achieved.

Time and the time-table of working hours in advertisements execute as well the function of gender, age groups, and certain social category ranking. They in some definite cases also acquire significances similar to the meaning of consumption.

Key words – advertising message, hour, timing, stabilization, simultaneousness.

ՊԱՏՄԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ

ՕՍՄԱՆՅԱՆ ԲԱՆԱԿԻ ԵՎ ԱՅԼ ԶԻՆՎԱԾ ԿԱԶՄԱՎՈՐՈՒՄՆԵՐԻ ԿՈՂՄԻՑ ՀԱՅԵՐԻ ԻՆՔՆԱԿԱՇՏՊԱՆՈՒԹՅԱՆ ՃՆՇՈՒՄՆ ՈՒ ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԲՆԱԿԱՎԱՅՐԵՐԻ ՈՂՁԱՑՈՒՄԸ

ԱՇԽԵՆ ԲԱՍԵՆՑՅԱՆ

Օսմանյան բանակը և մյուս զինված կազմավորումներն անմիջական մասնակցություն ունեցան հայերի ինքնապաշտպանության ճնշմանը և նրանց ոչնչացմանը: Օսմանյան կառավարությունը բանակային ստորաբաժանումներ էր առանձնացնում միայն այն դեպքում, երբ ժանդարմերիայի և այլ զինված կազմավորումների ուժերը բավարար չէին ինքնապաշտպանության ճնշման և բնակավայրերի ոչնչացման համար: Միևնույն ժամանակ Օսմանյան կայսրությունը գտնվում էր պատերազմական իրավիճակում, և նրա անվտանգության գլխավոր երաշխիքը սահմանների պաշտպանությունն էր: Սակայն, չնայած դրան, բանակային ստորաբաժանումներն ուղարկվում էին բռնի տեղահանությանը չենթարկված հայկական բնակավայրեր: Պետական կառույց հանդիսացող բանակային ստորաբաժանումները հայերի ոչնչացման համար որպես միջոց օգտագործելը վկայում է Հայոց ցեղասպանության՝ ծրագրված պետական քաղաքականության և թուրքական պետության պատասխանատվության մասին:

Բանալի բառեր – ինքնապաշտպանություն, Վան, Շապին-Կարահիսար, Մուսա լեռ, Ուրֆա, օսմանյան բանակ, ժանդարմերիա, «Հատուկ կազմակերպություն»:

1915 թ. Օսմանյան կայսրության որոշ հայկական բնակավայրերում բնակչությունը հասկանալով, որ բռնի տեղահանության հրամանն իրենց մահվան դատավճիռն է, չենթարկվեց այդ հրամանին և գիտակցելով, որ չենթարկվելու համար կառավարությունն իրենց անպատիժ չի թողնի, հարկադրված դիմեց ինքնապաշտպանության: Տեղահանության հրամանին չենթարկված հայկական բնակավայրերի դեմ կառավարությունն ուղարկեց բանակային զորամիավորումներ, ժանդարմական ստորաբաժանումներ, «Հատուկ կազմակերպության» անկանոն զինված կազմավորումներ, որոնք տեղի մահմեդական բնակչության հետ միասին իրականացրին հայերի կոտորածը:

Կովկասյան ռուս-թուրքական ռազմաճակատի մերձակա գոտում, հատկապես Վանում, Բիթլիսում և Մուշում հայ բնակչության կոտորածի իրականացմանը ներգրավվեցին օսմանյան բանակի ստորաբաժանումներ: Մաս-

նավորապես Վանի ինքնապաշտպանությունից կարճ ժամանակ հետո Վանի և Մուշի բնակիչները կոտորվեցին այնտեղ տեղակայված երրորդ բանակի ստորաբաժանումների կողմից¹: Ըստ գերմանացի սպա Հ. Ֆիրբյուխերի՝ Վանում թուրքական զորքերի հրամանատար Ջևդեթ բեյն ավերեց ավելի քան 200 գյուղ և կոտորեց 26000 բնակիչ²:

Վանի ինքնապաշտպանության ժամանակ Երզնկայից Վանի և Արճեշի ուղղությամբ ուղարկվեց Սաջի բեյի հրամանատարության տակ գտնվող թուրքական № 17 կանոնավոր դիվիզիան 24 թնդանոթով³: Իսկ Վանի նահանգապետ Ջևդեթ բեյի խնդրանքի համաձայն՝ «Հատուկ կազմակերպության» ներկայացուցիչ գեներալ Հալիլը պարսկական սահմանից թնդանոթներով զինված երկու գումարտակ ուղարկեց Վանում պաշտպանվող հայերի դեմ⁴: Վանի ինքնապաշտպանությունը ճնշելու համար, բացի մոտ 12 հազար զինվորից, 12 նոր և մի քանի տասնյակի հասնող տարբեր տրամաչափի ողորկափող թնդանոթներից, Էրզրումից լրացուցիչ ուղարկվեցին ևս երկու գումարտակ և չորս լեռնային թնդանոթ: Բացի այդ սպասվում էր նաև Հալիլ բեյի հավաքական դիվիզիայի 10-12 գումարտակի, 12 թնդանոթի և մոտ 6000 հոգուց կազմված քրդական անկանոն ջոկատների մասնակցությունը: Սակայն Դիլմանի ճակատամարտում պարտություն կրելով և հետապնդվելով գեներալ Թ. Նազարբեկյանի ուժերի և գեներալ Ա. Նիկոլանի Բայազետի ջոկատի կողմից՝ Հալիլը նահանջեց⁵: Հետագայում Հալիլն իր հրամանատարության տակ գտնվող փոքրաթիվ ուժերով Սղերդի մոտ միացավ Ջևդեթի գլխավորած ուժերին, և միասին կազմակերպեցին Սղերդի, Բիթլիսի, Մուշի հայ բնակչության կոտորածը: Մայիսի 2-3-ին Հասանկալեից ժամանեց «Էրզրում» ժանդարմների գումարտակը՝ իր հետ բերելով Վանի թուրքական ուժերին անհրաժեշտ նոնակները⁶:

¹ **Akçam T.** A shameful Act: the Armenian Genocide and the Question of Turkish Responsibility. New York, 2006, p. 171.

² **Vierbücher H.** What the German Imperial Government concealed from its Subjects: Armenia 1915: The Slaughter of a civilized People at the Hands of the Turks. Arlington, 2006, p. 57.

³ «Փայլակ», Շուշի, 1915, № 14, ապրիլի 26, տե՛ս նաև «Արեգ», Բաքու, 1915, № 33, մայիսի 2:

⁴ «Արեգ», Բաքու, 1915, № 32, ապրիլի 30, տե՛ս նաև «Մշակ», Թիֆլիս, 1915, № 89, ապրիլի 29:

⁵ **Սահակյան Ռ.**, Ինքնապաշտպանական կոիվները Արևմտյան Հայաստանում 1915 թվականին և ՀՀ Դաշնակցությունը, Երևան, 2010, էջ 19-20:

⁶ **Ногалес Р. де.** Четыре года под полумесяцем. Москва, 2006, стр. 75.

Առաջին երկու շաբաթվա ընթացքում հայերի վրա նետվեց 16000 արկ և նռնակ⁷:

Վանի պաշարման և ամրոցի պաշտպանության ղեկավարությունը ստանձնած վեներուելացի զինվորական Ռաֆայել դե Նոգալեսն իր հուշերում գրում է, որ Վանի պաշարման համար միջնաբերդ էր տեղափոխվել երկու հրետանային վաշտ՝ տարբեր տրամաչափի թնդանոթներով, ինչպես նաև քուրդ հրաձիգների և թուրք կամավորների մեկական գումարտակ: Հարավային ամենախոցելի մասում գտնվում էին կամավորական երեք գումարտակ և հեծյալ ժանդարմների մի մասը: Հարավարևմտյան մասում տեղակայված էին չերքեզական ուժերը, իսկ արևելյան և հարավարևելյան մասում՝ Ահմեդ բեյի հրամանատարության տակ գտնվող կանոնավոր զորքերի մեծ մասը և մի քանի կամավորական գումարտակ: Հեծելազորի և պահեստային մասի հրամանատար, մայոր Բուրհան-էդ-դինի հրամանատարության տակ կային երկու կամավորական գումարտակ, որոնք ուղարկվել էին փոխգնդապետ Սուլեյման բեյի կողմից, և 1200-1300 քուրդ հրաձիգներ: Ընդհանուր առմամբ Նոգալեսի հրամանատարության տակ գտնվող ուժերի թիվը հասնում էր 10-12000-ի⁸:

Բացի Վան քաղաքից, Ջևդեթի հրամանատարության տակ գտնվող ուժերը գրոհեցին նաև նահանգի մյուս հայկական բնակավայրերի վրա: Մասնավորապես Շատախը 900 զինվորից բաղկացած կանոնավոր զորքի կողմից ոմբակոծվեց: Այստեղ ուղարկվեց նաև «Լազիստան» գումարտակը: Երբ լազերը հրանոթների օգնությամբ գրոհեցին, նրանց աջակցեցին քրդերը՝ թիկունքից հարձակվելով և անողոքաբար կոտորելով հայերին⁹: Խառակոնիս գյուղում ևս քրդերը թուրքական կանոնավոր զորքի օգնությամբ հարձակվեցին ինքնապաշտպանության դիմած 800 հայերի վրա, երկար ու կատաղի կռվից հետո բնաջնջեցին նրանց, և միայն ութ մարդ ազատվեց¹⁰: Իսկ Բերկրիի գավառակի Գործոթ գյուղի կոտորածին քրդերի հետ միասին մասնակցեցին նաև եզդիները, որոնք հայ կամավորների ժամանելուց հետո հայերի ներկայությամբ սկսեցին բարեկամ ձևացնել¹¹:

⁷ Տե՛ս նույն տեղում, էջ 76:

⁸ Տե՛ս նույն տեղում, էջ 64:

⁹ Տե՛ս նույն տեղում, էջ 68:

¹⁰ «Ազգ», Պոսթոն, 1915, № 60, մայիսի 11:

¹¹ Տե՛ս Հայոց ցեղասպանությունը Օսմանյան Թուրքիայում, վերապրածների վկայություններ, փաստաթղթերի ժողովածու, խմբ.՝ Ա. Վիրաբյան, հ. I, Երևան, 2012, № 120, էջ 201:

Ըստ գերմանական կապի զորամասի կապիտան Վերներ ֆոն Շուլենբուրգի՝ Շապին-Կարահիսարում պաշարված 4000 հայերի դեմ թուրքերը մարտի նետեցին 2500 հետևակայինների, 9 սմ տրամագծով դաշտային հրանոթներ և անընդմեջ համազարկերի ճնշմամբ գրավեցին քաղաքը և բարձունքում գտնվող բոլոր հայերին սպանեցին¹²: Հայերի ինքնապաշտպանությունը ճնշելու նպատակով Էրզրումից բերվեցին նաև 600 զինվոր, չեթեական (ավազակախումբ) ջոկատ և մեկ թնդանոթ: Հունիսի 10-16-ը թուրքական կողմն անընդհատ հրետակոծեց բերդը և հայկական դիրքերը: Թե՛ պաշարումը ճեղքած 870 հայերը և թե՛ բերդում պաշտպանվող բնակչությունը ենթարկվեցին հետապնդման և սպանդի¹³:

Մուսա լեռան ինքնապաշտպանության ճնշման համար Օսմանյան կայսրության ռազմական բարձրագույն հրամանատարությունն ուղարկեց 41-րդ զորաբաժնի երկու գունդ և երկու լեռնային հրետանի: Սկզբում հարձակում գործեց 200 կանոնավոր զինվորներից կազմված առաջապահ գունդը, որը չկարողացավ հաջողության հասնել: Ապա հարձակման անցավ 3.000 կանոնավոր բանակը, որին աջակցում էին նույնքան անկանոն ուժեր¹⁴: Հետագայում թուրքերը լրացուցիչ ուժեր բերեցին՝ զորքի քանակը հասցնելով 15000-ի¹⁵:

Ուրֆայի բնակչության դիմադրությունը ճնշելու համար այնտեղ նույնպես բանակային ստորաբաժանումներ ուղարկվեցին:

Ինքնապաշտպանության սկզբում թուրքական կողմի ռազմական ուժը ներկայացնում էին ընդամենը 70-80 ժանդարմներ, որոնք միայնակ անզոր էին ճնշելու հայերի ինքնապաշտպանությունը: Այդ պատճառով հոկտեմբերի 1-ին Ուրֆա ուղարկվեց առաջին ռազմական օգնությունը՝ մեկ գումարտակ, որը ևս չկարողացավ որևէ լուրջ հարձակում գործել: Ըստ Ուրֆայում գերմանական առաքելության ներկայացուցիչ Բրունո Էքարտի՝ այն արաբ զինվորներից կազմված մի գումարտակ էր՝ մի քանի թնդանոթներով, որոնք ուղարկվել էին Ուրֆայի մութասարըֆի (սանջակի կառավարիչ)՝ զինվորական օգնության

¹² Միքայելյան Վ., Գերմանացի դիվանագետները Հայոց ինքնապաշտպանական մարտերի մասին (1915), Երևան, 1997, էջ 23:

¹³ Սահակյան Ռ., նշվ. աշխ., էջ 43-45:

¹⁴ Տե՛ս Walker Christopher J. Armenia: The survival of a Nation. London, 1980, p. 224; Տաուրյան Վ., Հայոց ցեղասպանության ժխտման թուրքական հիմնական փաստարկները. Աղավաղման և կեղծարարության ուսումնասիրություն, Երևան, 2005, էջ 19, «Հայաստան», Սոֆիա, 1915, № 55, սեպտեմբերի 19:

¹⁵ Սահակյան Ռ., նշվ. աշխ., էջ 50:

խնդրանքով Հալեպ հեռագրելուց հետո¹⁶: Ընդ որում Ուրֆայի վանքի մոտ տեղակայված և սիրիական տարբեր քաղաքներից բերված արաբ զինվորների այս գումարտակը, չցանկանալով կատարել իրեն տրված հրամանները, փոխարինվել էր թուրքական կանոնավոր բանակի զինվորներով¹⁷: Արաբ զինվորները քրդերի հետ միասին կոտորածին մասնակցել էին որպես թուրքական զորքին օժանդակող ուժ¹⁸:

Հոկտեմբերի 4-ին Ուրֆա ժամանեց Ֆահրի փաշան, իսկ հոկտեմբերի 5-ին՝ հաջորդ գումարտակը՝ երկու դաշտային թնդանոթով: Հոկտեմբերի 6-ին՝ կռիվը սկսելուց հետո, հայտնվեց 3-րդ գումարտակը՝ երկու 120-միլիմետրանոց հաուբիցով: Հոկտեմբերի 13-15-ը գրոհեցին եկեղեցու, ամերիկյան առաքելության շենքի և մոտակա տների վրա¹⁹: Հոկտեմբերի 14-ի երեկոյան քաղաքի մոտակայքում թուրքերը մեծ թվով մարդկանց ջարդ կազմակերպեցին: Թեև արձակվեցին թնդանոթներ, հրացանների կրակոցներ, սակայն քրդերն ու թուրքերը մեծ մասին սպանեցին կացիներով ու սրերով²⁰: Այսպես կոտորեցին սկզբնական դիմադրությունը, որից հետո մնացյալ դիմադրողները թաքնվեցին քարանձավներում ու ջրհորներում, որտեղ նրանց կոտորեցին 14 օրվա ընթացքում: Սկսված հրդեհի հետևանքով մի շարք տներ ոչնչացան: Հայերը մարտերի ժամանակ կորցրին 300-400 մարդ²¹: Մինչ այդ սեպտեմբերի 19-ին թուրքական զորքերի կողմից հայերի և ասորիների իսկական սպանդ էր կազմակերպվել: Կոտորածն իրականացրել էին նախ՝ տեղի բնակիչները՝ գնդակահարելով, սրախողխող և մաշկազերծ անելով, իսկ հետո այն շարունակել էին

¹⁶ Տե՛ս **Eckart B.** Meine Erlebnisse in Urfa. Potsdam, 1922, S. 23.

¹⁷ **Glockler H. W.** Interned in Turkey 1914-1918. Beirut, 1969, p. 44.

¹⁸ Տե՛ս **Eckart B.** Ibidem, p. 18:

¹⁹ Геноцид армян: Официальные документы из германских архивов, публикуемые впервые. Вольфганг и Зигрид Густы (составители сборника документов), под ред., с пред. и прим. д. и. н., проф. С. Степаняна, Ереван, 2005, стр. 261-262; Թուրքական հետևակի կողմից թնդանոթների կիրառմամբ շինությունների քանդման և բնակչության ոչնչացման մասին տե՛ս նաև Glockler H. W., նշվ. աշխ., p. 45-46; Գահուէճան Ե., Յուշեր Ուրֆայի 1915 թ. հերոսամարտի ու յետագայ իրադարձություններու մասին, գրի առաւ եւ հրատ. պատր. պ.գ.դ. Վարդան Գրիգորեանը, Երեւան, 1995, էջ 32-34, **Միքայելյան Վ.**, նշվ. աշխ., էջ 26, Հայ ազգի տարագրութիւնը գերմանական վաւերագիրներու համեմատ, գրեց՝ Հ. Յակովբոս Վ. Տաշեան, մասն Ա, Վիեննա, 1921, էջ 89:

²⁰ Տե՛ս **Eckart B.** Ibidem, p. 28:

²¹ Германские источники о геноциде армян, сборник документов и материалов, т. I, под ред. проф. С. С. Степаняна. Ереван, 1991, стр. 226.

զինվորները²²: Հայերի դեմ կովող երեք գումարտակից բացի, կառավարությունը մի քանի հարյուր զինվորներով ուրֆացիների դեմ էր ուղղել նաև քաղաքի՝ զենք կրելու ունակ բոլոր թուրք տղամարդկանց (10.000 մարդ) և քաղաքի 2.000 զինված ավազակախմբերին²³: Իսկ մնացածները ձերբակալվել և սպասում էին իրենց ճակատագրին: Հալեպում ամերիկյան հյուպատոս Ջ. Բ. Ջեքսոնի զեկուցագրի համաձայն՝ 3000 մարդուց բաղկացած քարավանը ժանդարմների ուղեկցությամբ դուրս էր բերվել քաղաքից դեպի հարավ: Հյուպատոսը փրկվածներից որևէ մեկին փնտրելու համար մի վստահելի մահմեդականի հինգշաբաթյա ուղևորության էր ուղարկել այն վայրերը, որտեղ տեղահանվել էին Ուրֆայի հայերը: Մահմեդականը նրանց դիերը գտել էր Միջագետքի անապատներում²⁴:

Տեղահանության հրամանին ընդդիմացավ նաև Մարաշի Ֆընտըճագ հայկական գյուղը: Այնտեղ ուղարկված մի ժանդարմի սպանվելու պատճառով անմիջապես ուղարկվեց բանակային երեք ջոկատ, որը գյուղը մոխրակույտի վերածեց²⁵: Իսկ բռնի տեղահանության դեմ զինված դիմադրություն ցույց տված Սելանիկ-Նիկոմիդիայի Պարտիզակ գյուղաքաղաքի հայ բնակչության դեմ սկզբում ուղարկվեցին ոստիկաններ և զորք, իսկ հետո Կ. Պոլսից ժամանեց Ջանփոլադ բեյը մեկ վաշտով և երկու թնդանոթով²⁶:

Ըստ Ա. Ավագյանի՝ հայերի տեղահանությանը օսմանյան բանակի ստորաբաժանումները ներգրավված են եղել մեծ մասամբ ռուս-թուրքական ճակատային զծի մերձակա շրջաններում, իսկ ներքին շրջաններում, որտեղ հայերը կազմակերպել էին ինքնապաշտպանություն (օր.՝ Շապին-Կարահիսարում), բանակը միայն առանձնացրել էր հրանոթներ և զինվորական փոքրաթիվ ստորաբաժանումներ²⁷:

Այսպիսով, 1915 թ. բռնի տեղահանության հրամաններին չենթարկված հայկական բնակավայրերի ինքնապաշտպանության ճնշումը և հայ բնակչության բնաջնջումն օսմանյան կառավարությունն իրագործեց, բացի ժանդար-

²² Տե՛ս United States Official Documents on the Armenian Genocide, compiled and introduced by Ara Sarafian. Vol. I; The Lower Euphrates. Watertown, Massachusetts, 1993, p. 85.

²³ Միքայելյան Վ., նշվ. աշխ., էջ 29, 30:

²⁴ Տե՛ս United States Official Documents on the Armenian Genocide. Vol. I, p. 148.

²⁵ «Հայաստան», Սոֆիա, 1915, № 46, օգոստոսի 19:

²⁶ «Արև», Աղեքսանդրիա, 1915, № 54, սեպտեմբերի 10:

²⁷ Տե՛ս **Авакян А.** Геноцид армян: механизмы принятия и исполнения решений. Ереван, 2013, стр. 67.

մական ուժերից, նաև բանակային ստորաբաժանումների, «Հատուկ կազմակերպության» հրոսակախմբերի, քրդերից, լազերից, արաբներից կազմված զինված կազմավորումների և հայերի նկատմամբ թշնամաբար տրամադրված մահմեդական բնակչության միջոցով: Ինքնապաշտպանական մարտերի ճնշման և հայերի բնաջնջման գործում օսմանյան բանակի դերն առավելապես մեծ է եղել ռուս-թուրքական ռազմաճակատի մերձակա բնակավայրերում, իսկ հեռու գտնվող ինքնապաշտպանական օջախների ճնշման նպատակով ավելի քիչ բանակային ստորաբաժանումներ են առանձնացվել: Օսմանյան կառավարությունը հայերի ինքնապաշտպանական մարտերը ճնշելու և բնակչությանը բնաջնջելու համար բանակային ստորաբաժանումներ ուղարկում էր միայն այն դեպքում, երբ ժանդարներիայի, զինված կազմավորումների ուժերը չէին բավականացնում:

Պատերազմական իրավիճակում գտնվող Օսմանյան կայսրության համար որպես կանոն առաջնահերթ խնդիրը պիտի լիներ ճակատային գիծը պահելը և ուժերը թշնամու դեմ կենտրոնացնելը: Սակայն սահմանների պաշտպանությունը թուլացնելու հաշվին բանակից ստորաբաժանումներ առանձնացնելը և հայերի ինքնապաշտպանության վայրեր ուղարկելը նշանակում էր, որ օսմանյան կառավարությունը սպառնալիքներից առաջնահերթությունը տալիս էր ինքնապաշտպանական մարտերի ճնշմանը և բռնի տեղահանությանը չենթարկված բնակավայրերի բնաջնջմանը: Այսինքն՝ գլխավոր նպատակը պատերազմի քողի ներքո ցեղասպանության ծրագրի իրագործումն էր: Կովկասյան ռուս-թուրքական ռազմաճակատից պետական կառույց համարվող բանակից ստորաբաժանումներ դուրս բերելը և հայերի բնաջնջման համար որպես գործիք օգտագործելն ուղղակիորեն վկայում է թուրքական պետության պատասխանատվության մասին:

ПОДАВЛЕНИЕ САМООБОРОНЫ АРМЯН И УНИЧТОЖЕНИЕ АРМЯНСКИХ ПОСЕЛЕНИЙ ОСМАНСКОЙ АРМИЕЙ И ДРУГИМИ ВООРУЖЕННЫМИ ФОРМИРОВАНИЯМИ

АШХЕН БАСЕНЦЯН

Османская армия и другие вооруженные формирования принимали непосредственное участие в подавлении самообороны и уничтожении армян. Османское правительство выделяло армейские подразделения только тогда, когда сил жандармерии и других вооруженных формирований было недо-

статочно для подавления самообороны и уничтожения поселения. В то время Османская империя находилась в военном положении, и главным приоритетом ее безопасности была защита границ. Однако, несмотря на это, армейские подразделения направлялись в те армянские поселения, которые не подвергались принудительной депортации. Использование армейских подразделений, которые считались государственной структурой, как инструмент уничтожения армян, является свидетельством преднамеренной государственной политики геноцида армян и фактом, свидетельствующим об ответственности турецкого государства.

Ключевые слова – самооборона, Ван, Шапин-Карахисар, Муса Даг, Урфа, османская армия, жандармерия, “Особая организация”.

THE SUPPRESSION OF THE ARMENIANS' SELF-DEFENSE AND DESTRUCTION OF THEIR SETTLEMENTS BY THE OTTOMAN ARMY AND OTHER ARMED FORMATIONS

ASHKHEN BASENTSYAN

The Ottoman army and other armed formations as well directly participated in the suppression of the Armenians' self-defense and their destruction. The Ottoman government separated the army into units only when the forces of the gendarmerie and other armed formations were insufficient to suppress the Armenian self-defense and the destruction of their settlements. At that time, the Ottoman Empire was involved in the World War I and its main security task was protecting its borders. However, in spite of this, certain army subdivisions were sent to the Armenian settlements, where Armenians had refused to deport. The fact of using official army units as a tool for the destruction of Armenians, is a testimony to the actuality that the Armenian Genocide was a deliberate state policy and to the responsibility of the Turkish state.

Key words – self-defense, Van, Shabin-Karahisar, Musa Dag, Urfa, ottoman army, gendarmerie, “Special organization”

**ԵՐԿՐՈՐԴ ՀԱՄԱՇԽԱՐՀԱՅԻՆ ԵՎ ՀԱՅՐԵՆԱԿԱՆ ՄԵԾ
ՊԱՏԵՐԱԶՄՆԵՐԻՆ ՀԱՅ ԺՈՂՈՎՐԴԻ ՄԱՍՆԱԿՑՈՒԹՅԱՆ ՀԻՄՆԱՀԱՐՑԻ
ԼՈՒՍԱԲԱՆՈՒՄԸ ՀԱՅ ՊԱՏՄԱԳՐՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ**

ՎՈՒՈՐՅԱ ԳԱՍՊԱՐՅԱՆ

Երկրորդ համաշխարհային պատերազմը տեղի է ունեցել 1939թ. սեպտեմբերի 1-ից մինչև 1945թ. սեպտեմբերի 2-ը, իսկ Հայրենական մեծ պատերազմը՝ 1941թ. Հունիսի 22-ից մինչև 1945թ. մայիսի 9-ը: Երկրորդ համաշխարհային պատերազմի մեջ ներգրավված էր 61 պետություն, աշխարհի բնակչության 80%-ը: Պատերազմին զոհ գնաց ավելի քան 50 միլիոն մարդ, որից ավելի քան 20 միլիոնը՝ Խորհրդային Միությունից: Ընդհանուր առմամբ պատերազմին մասնակցեց շուրջ 600 հազար հայ, որից 300 հազարը՝ Խորհրդային Հայաստանից, 200 հազարը՝ ԽՍՀՄ այլ հանրապետություններից, 100 հազարը՝ աշխարհի այլ երկրներից: Հայերն ունեցան 5 մարշալ, 8 ծովակալ, 147 գեներալ, 106 Խորհրդային Միության հերոս, որից 2-ը՝ կրկնակի հերոս, Փառքի շքանշանի 26 լրիվ ասպետ, Սոցիալիստական աշխատանքի 8 հերոս և այլն: Եվ պատահական չէ, որ պատերազմի թեման մշտապես եղել է հայ պատմաբանների ուշադրության կենտրոնում:

Զգալի աշխատանք են կատարել պատմական գիտությունների դոկտորներ Արամայիս Մնացականյանը, Աշոտ Հարությունյանը, Կլիմենտ Հարությունյանը, Մարատ Սահակյանը, պատմական գիտությունների թեկնածուներ Երվանդ Խալեյանը, Քնարիկ Գրիգորյանը, Գևորգ Գրիգորյանը, Գոհար Խաչատրյանը, Արուսյակ Տերչանյանը և ուրիշներ՝ ստեղծելով հիմնականում աշխատություններ հայ հերոսների, հայկական դիվիզիաների, հայ զորավարների, պատերազմի գլխավոր ճակատամարտերին հայ ռազմիկների մասնակցության, հայ պարտիզանների, Հայ առաքելական եկեղեցու կողմից կարմիր բանակին ցույց տված օգնության, հակաֆաշիստական դիմադրական շարժմանը սփյուռքահայերի մասնակցության, թիկունքի հերոսական աշխատանքի լուսաբանման ուղղությամբ և այլն: Այսպիսով, պատերազմին նվիրված ուսումնասիրությունները արժեքավոր են պատմագիտական, ինչպես նաև ՀՀ զինված ուժերի անձնակազմի և երիտասարդության ռազմահայրենասիրական դաստիարակության կազմակերպման առումով:

Բանալի բառեր – պատերազմ, բանակ, պատմագրություն, պայմանագիր, կոնֆերանս, ռազմական գործողություններ, սփյուռքահայություն, կարմիր բանակ, Փառքի շքանշան, ճակատամարտ:

Երկրորդ համաշխարհային պատերազմը տեղի է ունեցել 1939թ. Սեպտեմբերի 1-ից մինչև 1945թ. սեպտեմբերի 2-ը: Պատերազմի մեջ ներգրավված էր 61 պետություն, աշխարհի բնակչության 80%-ը, ռազմական գործողություններն ընթանում էին Եվրոպայի, Ասիայի և Աֆրիկայի 40 երկրների տարածքներում, ինչպես նաև Ատլանտյան, Խաղաղ, Հնդկական և Հյուսիսային սա-

ռուցյալ օվկիանոսների, Միջերկրական, Բալթյան, Սև և բազմաթիվ այլ ծովերի թատերաբեմերում¹:

Այդ պատերազմն իր բնույթով եղավ ամենաարյունահեղը և ավերիչը, որին զոհ գնաց ավելի քան 50 միլիոն մարդ, որից 20 միլիոնը միայն Խորհրդրդային Միությունից²:

Չնայած պատերազմական գործողությունները տեղի ունեցան Խորհրդրդային Հայաստանի տարածքից դուրս, բայց և այնպես ինչպես Խորհրդային Հայաստանում, այնպես էլ Խորհրդային Միության հանրապետություններում և աշխարհի մյուս պետություններում ապրող հայերն ակտիվ մասնակցություն ունեցան մարդկության ռիսերիմ թշնամու՝ ֆաշիզմի դեմ մղվող պատերազմին և իրենց արժանի ավանդը ներդրեցին պատերազմական մեծ նշանակություն ունեցող հաղթանակի գործում: Ընդհանուր առմամբ պատերազմին մասնակցեց շուրջ 600 հազար հայ, որից 300 հազարը՝ Խորհրդային Հայաստանից, 200 հազարը՝ Խորհրդային Միության այլ հանրապետություններից, 100 հազարը՝ աշխարհի մյուս երկրներից: Հայերի կորուստները կազմեցին ավելի քան 200 հազար սպանված, որից 100 հազարը՝ Խորհրդային Հայաստանից³:

Հայերը Երկրորդ համաշխարհային պատերազմում ոչ միայն աչքի ընկան այդքան շատ մարդ ուղարկելով գործող բանակ, այլև ռազմաճակատում ցուցաբերած իրենց մարտավարական ու զորավարական տաղանդով, խիզախությամբ ու կատարած սխրանքներով: Պատերազմին մասնակից հայ զինվորականներից Իվան Ստեփանի Իսակովին (Հովհաննես Ստեփանի Տեր-Իսահակյան) շնորհվեց Խորհրդային Միության նավատորմի ծովակալի կոչում. հարկ ենք համարում հիշեցնել, որ ԽՍՀՄ ռազմածովային նավատորմի պատմության մեջ այդ բարձր կոչմանն արժանացել է ընդամենը 3 մարդ՝ Ի. Ս. Իսակովը, Ն. Գ. Կուզնեցովը (1956թ. զրկվել է այդ կոչումից) և Ս. Գ. Գորշկովը: Պատերազմի մասնակից հայորդիներից Իվան Քրիստափորի (Հովհաննես Խաչատուրի) Բաղրամյանին շնորհվել է Խորհրդային Միության մարշալի, Համազասպ Խաչատուրի Բաբաջանյանին զրահատանկային զորքերի գլխավոր մարշալի, Սերգեյ Ալեքսանդրի Խուդյակովին (Արմենակ Արտեմի Խանփերյանցին)՝ ավիացիայի մարշալի, իսկ Սերգեյ Քրիստափորի Ազանովին՝ ինժեներական զորքերի մարշալի կոչում:

¹ Советская военная энциклопедия. Том 2. Москва, 1976, стр. 409-419.

² Вторая мировая война. Итоги и уроки. Москва, 1985, стр. 213.

³ «Հայոց պատմություն», Երևան, 2010, էջ 577:

1945թ. դեկտեմբերի 31-ի տվյալներով պատերազմին մասնակցել են 64 հայ գեներալներ, իսկ հետպատերազմյան տարիներին պատերազմի մասնակից 83 հայ սպաների շնորհվել է գեներալի, իսկ 8-ին՝ ծովակալի կոչում⁴:

Ուզանճակատում իրենց կատարած սխրանքներով և անօրինակ քաջությամբ աչքի ընկած 103 հայորդու շնորհվել է Խորհրդային Միության հերոսի կոչում: Ընդհանուր առմամբ այդ բարձր կոչմանն են արժանացել 106 հայեր, որոնցից 4-ը՝ 1939-1940թթ. Խորհրդա-ֆիննական, 99-ը՝ Հայրենական մեծ պատերազմների, իսկ 3-ը՝ հետպատերազմական տարիներին կատարած խիզախությունների համար: Ի. Ք. Բաղրամյանը և լեգենդար օդաչու Նելսոն Ստեփանյանը դարձել են Խորհրդային Միության կրկնակի հերոսներ:

26 հայ ռազմիկներ, պարգևատրվելով Փառքի շքանշանի 3-րդ, 2-րդ և 1-ին աստիճաններով, դարձել են այդ շքանշանի լրիվ ասպետ: Նշենք, որ Փառքի շքանշանի լրիվ ասպետի իրավունքները հավասարեցված են Խորհրդային Միության հերոսի իրավունքներին⁵:

Պատերազմի տարիներին գիտության և արդյունաբերության բնագավառներում կատարած ակնառու ծառայությունների համար 8 հայորդու շնորհվել է Սոցիալիստական աշխատանքի հերոսի կոչում:

Երկրորդ համաշխարհային պատերազմում տարած հաղթանակը հայ ժողովրդին փրկեց մի նոր ահավոր եղեռնից, քանի որ պատերազմի առաջին ամիսներին ֆաշիստական Գերմանիայի փաստացի դաշնակից Թուրքիան Խորհրդային Հայաստանի սահմանների մոտ էր կուտակել 26 սպառազեն դիվիզիա և հարմար պահի էր սպասում՝ այնտեղ ներխուժելու և 1915թ. նման ցեղասպանություն իրականացնելու համար⁶:

Այդ առումով էլ Երկրորդ համաշխարհային և Հայրենական մեծ պատերազմներին հայ ժողովրդի զավակների մասնակցության թեման մշտապես եղել է հայ պատմագրության ուշադրության կենտրոնում: Այդ խնդրի իրականացմանը մեծ չափով նպաստեց 1941թ. վերջերին ԽՍՀՄ գիտությունների ակադեմիայի Հայկական մասնաճյուղի (Արմֆան) պատմության ինստիտու-

⁴ **Арутюнян К.** Участие армянского народа в Великой Отечественной войне Советского Союза (1941-1945). Ереван, 2004, стр. 742-745.

⁵ Նույն տեղում:

⁶ Հիշեցնենք, որ Առաջին համաշխարհային պատերազմի տարիներին թուրքական կառավարության հակահայկական ծրագրված քաղաքականության հետևանքով Արևմտյան Հայաստանում նահատակվեց ավելի քան 1.5 միլիոն հայ, իսկ մնացածը սփոլեցին աշխարհով մեկ:

տում Հայրենական մեծ պատերազմի պատմության ուսումնասիրության կաբինետի և համապատասխան արխիվի ստեղծումը, որի նախաձեռնությունը պատկանում էր Արմֆանի նախագահ, ակադեմիկոս Հովսեփ Օրբելուն: Արխիվի աշխատակիցները շնորհակալ աշխատանք կատարեցին Հայրենական մեծ պատերազմում իրենց հերոսությամբ աչքի ընկած հայորդիների մասին տեղեկություններ հավաքելու, այդ նյութերը մշակելու և հրատարակելու գործում:

Այդ աշխատանքներն ավելի աշխուժացան, երբ 1943թ. նոյեմբերի 22-ին Արմֆանի հիման վրա բացվեց ԽՍՀՄ գիտությունների ակադեմիան, և նրա պրեզիդենտ ընտրվեց ակադեմիկոս Հովսեփ Օրբելին: Պատմության ինստիտուտում ոչ միայն շարունակվեցին Հայրենական մեծ պատերազմին հայ ժողովրդի զավակների մասնակցության վերաբերյալ փաստերի հավաքման և դրանց գիտական մշակման աշխատանքները, այլև Հայրենական մեծ պատերազմի պատմության կաբինետը և արխիվը ստացան հատուկ սեկտորի կարգավիճակ, որը համալրվեց գիտաշխատողների նոր կադրերով: Այդ սեկտորի հիման վրա ինստիտուտում հետագայում ստեղծվեց Երկրորդ համաշխարհային և Հայրենական մեծ պատերազմներին հայ ժողովրդի մասնակցության պատմության բաժին, որի գիտաշխատողները շնորհակալ աշխատանք կատարեցին հիմնահարցի բազմակողմանի և հանգամանալից ուսումնասիրության ուղղությամբ: Փոքրածավալ գրքույկների փոխարեն սկսեցին հրատարակել սովորաբար աշխատություններ՝ նվիրված Հայրենական մեծ պատերազմին հայ ժողովրդի մասնակցությանը և նրա առանձին հիմնահարցերին: Սկզբնական շրջանում աշխատությունները ստեղծվում էին պատերազմի մասնակիցների հուշերի ռազմաճակատային, կենտրոնական, հանրապետական և շրջանային թերթերի, ինստիտուտի արխիվում հավաքված նյութերի հիման վրա, իսկ հետագայում, երբ թույլատրվեց օգտվել ԽՍՀՄ պաշտպանության նախարարության, ԽՍՀՄ ռազմածովային նավատորմի պատմության կենտրոնական արխիվներից, հայ պատմաբանները հնարավորություն ստացան օգտագործելու այդ հարուստ աղբյուրագիտական բազաների արժեքավոր փաստաթղթերը: Այդ ամենը հնարավորություն տվեց հայ պատմաբաններին հայ ժողովրդի մասնակցությանը Երկրորդ և Հայրենական մեծ պատերազմներին թեմայի ուսումնասիրության գործընթացը դնելու պատմագրական բարձր հիմքերի վրա: Ստեղծվեցին թեմայի ամենակարևոր հիմնահարցերին նվիրված մենագրություններ, կոլեկտիվ աշխատություններ, հուշագրություններ, բազմաթիվ գիտական հոդվածներ:

Հայ պատմագրության մեջ առաջիններից մեկը թեման լուսաբանեց պատմական գիտությունների դոկտոր, պրոֆեսոր Արամայիս Նավասարդի Մնացականյանը, որը Հայրենական մեծ պատերազմի ակտիվ մասնակից էր, քաղաշխատող, լրագրող: 1947 թ. ՀԽՍՀ գիտությունների ակադեմիայի հրատարակչությունը լույս ընծայեց նրա «Հայ ռազմիկների հերոսական տարեգրությունները (1941-1945)» սովորաձևավալ աշխատությունը (382էջ+15 թերթ լուսանկարներ): Հեղինակը ռազմաճակատում հայոց լեզվով լույս տեսած 16 զինվորական թերթերի հիման վրա փորձել է առաջին անգամ մեկ ընդհանրացնող աշխատության մեջ լուսաբանել Կովկասի, Ղրիմի, Մոսկվայի, Լենինգրադի, Կուրսկի, Ուկրաինայի, Մերձբալթիկայի, Մոլդովայի, Բուլղարիայի, Ավստրիայի, Գերմանիայի, Բեռլինի համար մղված ճակատամարտերում հայ ռազմիկների կատարած սխրագործությունները: Աշխատության արժեքն այն է, որ հեղինակը օգտագործել է պատերազմի դաժան օրերին հրատարակված թերթերը, որոնք այսօր էլ հավաստի սկզբնաղբյուր են թեման հետազոտող պատմաբանների համար:

1945թ. Հայկական ԽՍՀ ԳԱ հրատարակչությունը լույս է ընծայել Ա. Ն. Մնացականյանի՝ «Հայ ժողովուրդը Հայրենական մեծ պատերազմում (1941-1945)» մենագրությունը (562 էջ), որտեղ, բացի ռազմաճակատային մամուլից և հուշագրություններից, օգտագործվել են ինչպես ՀԽՍՀ ԳԱ պատմության ինստիտուտի Հայրենական մեծ պատերազմի պատմության կաբինետի արխիվի, այնպես էլ ՀԿԿ Կենտկոմի և ՀԽՍՀ պետական արխիվների հարուստ նյութերը, միութենական, հանրապետական և շրջանային թերթերը:

1975թ. «Հայաստան» հրատարակչությունում լույս տեսավ Ա.Ն. Մնացականյանի «Միասնական շարքերում» մենագրությունը (476 էջ), որն ըստ էության այդ բնագավառում նրա կատարած ուսումնասիրության հանրագումարն էր:

Հայրենական մեծ պատերազմին հայ ժողովրդի մասնակցության, մասնավորապես հայ պարտիզանների գործունեության ուսումնասիրության բնագավառում գիտահետազոտական կարևոր աշխատանք է կատարել ՀԽՍՀ ԳԱ պատմության ինստիտուտի Հայրենական մեծ պատերազմի պատմության կաբինետի վարիչ, պատմական գիտությունների թեկնածու Երվանդ Մկրտչի Խալեյանը: Նրա գրչին են պատկանում «Ուրվագծեր Սովետական Հայաստա-

նի պատմության» 3-րդ պրակի⁷ և «Հայ ժողովրդի պատմություն» 7-րդ հատորի՝ «Սովետական Հայաստանը հայրենական մեծ պատերազմի մեջ արմատական բեկման շրջանում» և «Սփյուռքահայերի մասնակցությունը հակաֆաշիստական պայքարին» 3-րդ և 4-րդ գլուխները⁸։ Ինչպես նշեցինք, Ե.Մ. Խալեյանը զգալի ավանդ ունի Հայրենական մեծ պատերազմին հայ պարտիզանների գործունեության հետազոտման ասպարեզում։ Նրա գրչին են պատկանում «Հայ ժողովրդի զավակների մասնակցությունը Բելոռուսիայի համար մղված մարտերին (1941-1944թթ.)»⁹, «Ղրիմի և Հյուսիսային Կովկասի պարտիզանական շարժման պատմությունից (1941-1944թթ.)»¹⁰, «Թշնամու թիկունքում»¹¹ մենագրությունները, որտեղ հայ պատմագրության մեջ առաջին անգամ նորահայտ արխիվային փաստաթղթերի հիման վրա հանգամանորեն լուսաբանել է հիմնահարցը, նա եղել է նաև 1964թ. պատմության ինստիտուտի հրատարակած «Գիրք հերոսների մասին» ժողովածուի կազմողներից մեկը և համահեղինակը։

Երկրորդ համաշխարհային և Հայրենական մեծ պատերազմներին հայ ժողովրդի զավակների մասնակցության վերաբերյալ ընդհանրացնող աշխատություններ է գրել նաև պատմական գիտությունների դոկտոր Կլիմենտ Ամասիայի Հարությունյանը¹²։ Ի տարբերություն նախորդ հեղինակների՝ Կ.Ա. Հարությունյանը տարիներ շարունակ օգտվել է ԽՍՀՄ, ապա Ռուսաստանի Դաշ-

⁷ Աղայան Ծ., Խալեյան Ե., Ուրվագծեր Սովետական Հայաստանի պատմության, 3-րդ պրակ, Երևան, 1960, էջ 293-312։

⁸ «Հայ ժողովրդի պատմություն», հ. 7-րդ, էջ 97-171։

⁹ Խալեյան Ե., Հայ ժողովրդի զավակների մասնակցությունը Բելոռուսիայի համար մղված մարտերին (1941-1944թթ.), Երևան, 1975, 336 էջ։

¹⁰ Խալեյան Ե., Ղրիմի և Հյուսիսային Կովկասի պարտիզանական շարժման պատմությունից (1941-1944թթ.), Երևան, 1981, 192 էջ։

¹¹ Խալեյան Ե., Թշնամու թիկունքում, Երևան, 1990, 271 էջ։

¹² Հարությունյան Կ., Հայ ժողովրդի մասնակցությունը Երկրորդ համաշխարհային պատերազմին (1939-1945թթ.). Երևան, 2001, 150 էջ։ Հարությունյան Կ., Հայ ժողովրդի մասնակցությունը Հայրենական մեծ պատերազմին (1941-1945թթ.). Երևան, 2002, 248 էջ։ Арутюнян К. Участие армянского народа в Великой Отечественной войне Советского Союза (1941-1945). Ереван, 2004, 866 стр.; Арутюнян К., Погосян Г. Вклад армянского народа в Великой Отечественной войне (1941-1945). Ереван, 2010, 875 стр.+112 илл.; Հարությունյան Կ., Հայ ժողովրդի մասնակցությունը Հայրենական մեծ պատերազմին (1941-1945), Երևան, 2016, 224 էջ և այլն։

նության պաշտպանության նախարարության կենտրոնական արխիվի նյութերից, որն ավելի է բարձրացրել նրա աշխատությունների գիտական արժեքը, տվել սկզբնաղբյուրի նշանակություն:

Հայ պատմագրությունը, բացի հայերի՝ պատերազմին մասնակցության մասին ընդհանրացնող աշխատություններ ստեղծելուց, հատուկ ուշադրություն է դարձրել նաև Խորհրդային Միության հայ հերոսների և Փառքի շքանշանի լրիվ ասպետների¹³, հայկական ազգային դիվիզիաների, պատերազմի գլխավոր ճակատամարտերին հայերի մասնակցության, հայ ականավոր զորավարների, պատերազմին սփյուռքահայերի մասնակցության, Հայ առաքելական եկեղեցու կողմից կարմիր բանակին ցույց տված օգնության, թիկունքի հերոսական աշխատանքների, խորհրդա-ֆիննական և խորհրդա-ճապոնական պատերազմներին հայերի մասնակցության և նման այլ կարևոր հիմնահարցերի ուսումնասիրության վրա:

Այսպես, օրինակ, ՀԽՍՀ ԳԱ պատմության ինստիտուտի Հայրենական մեծ պատերազմի պատմության կաբինետի արխիվի վարիչ, պատմական գիտությունների թեկնածու Քնարիկ Գրիգորի Գրիգորյանը, որը երկար տարիներ աշխատել է արխիվի համալրման, կարգավորման և նյութերի գիտական մշակման ուղղությամբ, հրատարակել է «Հայ ժողովրդի մասնակցությունը Կովկասի պաշտպանությանը», «Սովետական Հայաստանի կոլտնտեսային գյուղացիությունը Հայրենական մեծ պատերազմի տարիներին» մենագրությունը, «Սովետական Միության հերոս Ջահան Կարախանյան» գրքույկը, «Գիրք հերոսների մասին» կոլեկտիվ աշխատության մի շարք ակնարկներ¹⁴:

Հիմնահարցի գիտական հետազոտության բնագավառում զգալի ներդրում ունի պատմական գիտությունների դոկտոր, ՀՀ ԳԱԱ պատմության ինստիտուտի ավագ գիտաշխատող Մարատ Գուրգենի Սահակյանը, ով տարիներ շարունակ որպես ուսումնասիրող աշխատել է ԽՍՀՄ, ապա Ռուսաստանի Դաշնության նախարարության կենտրոնական (Մոսկվայի մարզ, ք. Պոդոլսկ)

¹³ «Գիրք հերոսների մասին», Երևան, 1964, 456 էջ: Книга о Героях, Е.: Изд. АН Арм. ССР, 1985, 290 с.

¹⁴ **Գրիգորյան Ք.**, Հայ ժողովրդի մասնակցությունը Կովկասի պաշտպանությանը, Երևան, 1971, 286 էջ: Սովետական Հայաստանի կոլտնտեսային գյուղացիությունը Հայրենական մեծ պատերազմի տարիներին, Երևան, 1979, 198 էջ: Սովետական Միության հերոս Ջահան Կարախանյան, Երևան, 1954, 40 էջ: Գիրք հերոսների մասին, Երևան, 1964, էջ 42-46, 62-68, 80-84, 100-104, 121-125, 152-156, 176-179, 214-218, 288-290, 297-300-303, 314-327, 359-362, 377-379, 389-391, 422-424, 433-435, 443-446:

և Ռազմածովային նավատորմի կենտրոնական (Լենինգրադի մարզ, ք. Գատչինա) արխիվներում և հավաքել հարուստ փաստական նյութ հայ ռազմիկների և ծովայինների մասին:

Մ.Գ. Սահակյանի գրչին են պատկանում «Սովետական Մերձբալթիկայի համար մղված մարտերում», «Սովետական ռազմիկների մարտական եղբայրության Լենինգրադի համար մղված մարտերում (1941-1944)» մենագրությունները, «Փառքի ջրանշանի հայ ասպետները» (պատմական գիտությունների դոկտոր Հովիկ Մելիքսեթյանի համահեղինակությամբ), «Նրանք մարտընչել են հանուն Հայրենիքի», «ՀՀ ԳԱ աշխատողների մասնակցությունը Հայրենական մեծ պատերազմին» (պատմական գիտությունների դոկտոր Կլիմենտ Հարությունյանի համահեղինակությամբ) ժողովածուները¹⁵: Մ.Գ. Սահակյանը համահեղինակ է նաև «Книга о Героях» աշխատությանը¹⁶:

Մարատ Սահակյանի հետ միասին և նրա վաղաժամ մահից (11.12. 1999թ.) հետո վերոհիշյալ ռազմապատմական արխիվներում բեղմնավոր աշխատանք է կատարել նրա գործընկեր, պատմական գիտությունների դոկտոր, ՀՀ ԳԱ պատմության ինստիտուտի գլխավոր գիտաշխատող Կլիմենտ Ամասիայի Հարությունյանը: Բացի վերոհիշյալ ընդհանրացնող մենագրություններից, Կ.Ա. Հարությունյանն անդրադարձել է հայկական ազգային զորամիավորումների, Հայրենական մեծ պատերազմի հայ ականավոր զորավարների, գլխավոր ճակատամարտերին հայերի մասնակցության հիմնահարցին, առանձին գրքերում լուսաբանել պատերազմին Արցախի, Ջավախքի և Սյունիքի զավակների մասնակցության հիմնահարցերը և այլն¹⁷: Նրա գրչին են պատ-

¹⁵ **Սահակյան Մ.**, Սովետական Մերձբալթիկայի համար մղված մարտերում, Երևան, 1981, 192 էջ: Սովետական ռազմիկների մարտական եղբայրությունը Լենինգրադի համար մղված մարտերում (1941-1944), Երևան, 1986, 271 էջ: **Մելիքսեթյան Հ., Սահակյան Մ.**, Փառքի ջրանշանի հայ ասպետները, Երևան, 1982, 120 էջ: **Հարությունյան Կ., Սահակյան Մ.**, Նրանք մարտնչել են հանուն Հայրենիքի, Երևան, 1988, 398 էջ:

¹⁶ Книга о Героях. Ереван. 1985, стр. 229-285.

¹⁷ **Հարությունյան Կ.**, Հայկական ազգային զորամիավորումները 1918-1945թթ., Երեվան, 2002, 272 էջ: Մարշալ Բաղրամյան, Երևան, 1997, 136 էջ: Маршал Советского Союза, дважды герой И.Х. Баграмян. Ереван, 2007, 240 стр.; Маршал авиации С.А. Худяков-А.А. Ханферянц. Ереван, 2008, 252 стр.; Главный маршал бронетанковых войск А.Х. Бабаджанян. Ереван, 2009, 260 стр.; Маршал инженерных войск Сергей Христофорович Аганов. Ереван, 2012, 142 стр.; Участие воинов-армян в Сталинградской битве (17 июля 1942г. – 2 февраля 1943г.). Ереван, 2007, 103 стр.; Участие сынов армянского народа в героической обороне Ленинграда. Ереван, 2011, 172 стр.; Участие сынов армянского народа в Курской битве. Ереван, 2014, 176 стр.; Участие сынов

կանոն մասնակցության մասին գրած մենագրությունը, որը հրատարակվել է Երևանում 2008թ. ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչության կողմից, ծավալը՝ 228 էջ:

Կ.Ա. Հարությունյանը ակտիվորեն մասնակցել է նաև հայկական 76-րդ և 89-րդ հրաձգային դիվիզիաների մարտական ուղիների, Խորհրդային Միության մարշալ, կրկնակի հերոս Հ.Խ. Բաղրամյանի կյանքի ու գործունեության մասին արխիվային նյութերի ժողովածուների ստեղծմանը, լեգենդար օդաչու, Խորհրդային Միության հերոս Նելսոն Ստեփանյանի 100-ամյակին նվիրված գիտական հոդվածների ժողովածուի, Հայրենական մեծ պատերազմում զոհված հայ ռազմիկների՝ «Հուշամատյան» քառասորյակի, Հայկական ազգային ատլաս, Լեոնային Ղարաբաղի Հանրապետության ատլաս, Հայոց պատմության հիմնական աշխատությունների, «Книга о Героях» գրքի հրատարակության գործերին և այլն¹⁸: Ինչպես նշեցինք, Կ.Ա.Հարությունյանը Մ.Գ. Սահակյանի համահեղինակությամբ հրատարակել է փաստագրական ակնարկների ժողովածու Հայրենական մեծ պատերազմին ՀՀ ԳԱԱ աշխատողների մասնակցության մասին¹⁹:

ՀԽՍՀ ԳԱ, ապա ՀՀ ԳԱԱ պատմության ինստիտուտի գիտաշխատողներ Լիզա Վասիլի Մարտիրոսյանը, Գևորգ Արամի Գրիգորյանը, Գոհար Աղաբեկի Խաչատրյանը, Արուսյակ Սամսոնի Տերչանյանը նույնպես զբաղվել են Հայրենական մեծ պատերազմին հայ ժողովրդի զավակների մասնակցության

армянского народа в битве под Москвой, Ереван, 2015, 224 стр.: Участие воинов-армян Нагорного-Карабаха и Северного Арцаха в Великой Отечественной войне Советского Союза (1941-1945). Ереван, 2009, 526 стр.; Ջավախքահայերի մասնակցությունը Հայրենական մեծ պատերազմին 1941-1945թթ., Երևան, 2014, 283 էջ: Սյունիքի զավակների մասնակցությունը Հայրենական մեծ պատերազմին (1941-1945թթ.), Երևան, 2017, 736էջ+72 էջ լուսանկար:

¹⁸ «Բանբեր Հայաստանի արխիվների», 1976, №3, 268 էջ: 1985, №2-3, 748 էջ: Մարշալ Բաղրամյան, Երևան, 1997, 181 էջ: Նելսոն Ստեփանյան, Երևան, 2015, 164 էջ: Հուշամատյան, 1-ին հ., Երևան, 1995, 712 էջ: 2-րդ հ., 1996, 755 էջ: 3-րդ հ., 1998, 927 էջ: 4-րդ հ., 2005, 308 էջ: Հայաստանի Հանրապետության ազգային ատլաս, Երևան, 2008: Լեոնային Ղարաբաղի Հանրապետության ատլաս, Երևան, 2009, ՀՀ գեոդեզիայի և քարտեզագրության հրատ., Հայոց պատմություն, հ. 4, գիրք 1-ին, Երևան, 2010, էջ 539-579: Հայոց պատմություն, Երևան, 2012, էջ 650-673; Книга о Героях, Ереван, 1985.

¹⁹ **Հարությունյան Կ., Սահակյան Մ.**, Նրանք մարտնչել են հանուն Հայրենիքի, Երևան, 1988, 398 էջ: **Арутюнян К., Саакян М.** Участие сотрудников Академии Наук Республики Армении в Великой Отечественной войне (1941-1945). Ереван, 2001, 259 стр.

հիմնահարցի հետազոտությամբ և հրատարակել մի շարք ուշագրավ մենագրություններ²⁰:

Այսօր էլ ՀՀ ԳԱԱ պատմության ինստիտուտում շարունակվում են Երկրորդ համաշխարհային և Հայրենական մեծ պատերազմներին հայ ժողովրդի մասնակցության թեմային նվիրված գիտահետազոտական աշխատանքները: Առաջիկայում նախատեսվում է ռուսաց և հայոց լեզուներով ընդհանրացնող աշխատություններ գրել այդ պատերազմին հայ ժողովրդի զավակների մասնակցության վերաբերյալ:

Այսպիսով, հանրագումարի բերելով ՀՀ ԳԱԱ պատմության ինստիտուտի աշխատակիցների՝ 1941-2017թթ. կատարած գիտահետազոտական աշխատանքը՝ գալիս ենք այն եզրակացության, որ նրանք այդ բնագավառում բեղմնավոր և շնորհակալ մնայուն գործ են կատարել՝ ստեղծելով հիմնական աշխատություններ Երկրորդ համաշխարհային և Հայրենական մեծ պատերազմներին հայ ժողովրդի մասնակցության վերաբերյալ: Չնայած դրան, այսօր էլ արդիական և գիտական կարևոր նշանակություն են ստանում այդ հիմնահարցի ուսումնասիրության շարունակումը, արդիական հնչեղություն ունեցող նոր աշխատությունների ստեղծումը, որոնք մեծ ազդեցություն կունենան ինչպես Հայաստանի Հանրապետության, այնպես էլ Արցախի Հանրապետության պաշտպանական բանակի անձնակազմերի ռազմահայրենասիրական դաստիարակության և «Ազգ-բանակ» հայեցակարգի ներդրման գործընթացի վրա:

ОСВЕЩЕНИЕ УЧАСТИЯ АРМЯН ВО ВТОРОЙ МИРОВОЙ И ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЕ В ИСТОРИОГРАФИИ

ВОЛОДЯ ГАСПАРЯН

Вторая мировая война началась первого сентября 1939г. и длилась до второго сентября 1945г. Великая Отечественная война – с 22 июня 1941г. до 9

²⁰ Մարտիրոսյան Լ., Հայ կանանց սիրագործությունները Հայրենական մեծ պատերազմի ռազմաճակատներում, Երևան, 1961, 92 էջ: Սովետական Հայաստանի կանայք Հայրենական մեծ պատերազմի տարիներին, Երևան, 1968, 170 էջ: Գրիգորյան Գ., Դրվագներ Ստալինգրադյան հերոսամարտերից, Երևան, 1979, 156 էջ: Խաչատրյան Գ., Հայաստանի արդյունաբերությունը Հայրենական մեծ պատերազմի տարիներին (1941-1945), Երևան, 2005, 118 էջ: Տերչանյան Ա., Հայ Առաքելական եկեղեցին Երկրորդ համաշխարհային պատերազմի տարիներին (1939-1945թթ.), Երևան, 2001: Մայր Աթոռ Սուրբ Էջմիածնի գործունեությունը Երկրորդ համաշխարհային պատերազմի տարիներին (1939-1945թթ.), Երևան, 2010, 136 էջ:

сентября 1945 года. Во Второй мировой войне принимало участие 61 государство, 80% населения мира. Во время войны погибло более чем 50 млн человек, 20 млн из которых из Советского Союза. В целом, в войне принимало участие около 600 тысяч армян, 300 тысяч из которых из Советской Армении, 200 тысяч из других стран СССР и 100 тысяч из других стран мира. Армяне имели 5 маршалов, 8 адмиралов, 147 генералов, 106 героев СС, двое из которых дважды герои. 26 получили ордена рыцаря, 8 человек стали героями социалистического труда и т.д. И не случайно что тема войны постоянно была в центре внимания армянских историков.

Внесли большой вклад доктор исторических наук Арамаис Мнацаканян, Ашот Арутюнян, Климент Арутюнян, Марат Саакян, кандидаты исторических наук Ерванд Халеян, Кнарик Григорян, Геворг Григорян, Гоар Хачатрян, Арусяк Терчанян и другие, создавая основные произведения об армянских героях, армянской дивизии, армянских военачальниках, о главных битвах войны с участием армянских солдат, армянских партизанов, о помощи армянской православной церкви красной армии, об участии армянской диаспоры в антифашистском сопротивлении, об освещении рабобы в тылу и т.д. Таким образом, изучения посвященные войне ценны как исторически, так и для состава вооруженных сил АР и для организации патриотического воспитания молодежи.

Ключевые слова – война, историография, военные действия, диаспора, Красная армия, орден славы, битва, армия, соглашение.

THE COVERAGE OF THE PARTICIPATION OF THE ARMENIANS IN WORLD WAR II IN ARMENIAN HISTORIOGRAPHY

VOLODYA GASPARYAN

The Second World War lasted from September 1, 1939 to September 2, 1945. The period of the II World War that was called in the Soviet Union 'the Great Patriotic war' lasted from June 22, 1941 to May 9, 1945. 61 countries were involved in the Second World War, which approximately amounts to 80% of world's population. The war resulted in more than 50 million deaths, 20 million of which from the Soviet Union. On the whole, approximately 600 thousand Armenians participated in this War, 300 thousand of which from the Soviet Armenia, 200 thousand from other republics of the USSR and 100 thousand participants from other countries. There were 5 Marshals, 8 Admirals, 147 Generals, 106 Heroes of Soviet Union, two of which were double heroes, 26 full

Knights of Glory Order, 8 Heroes of Socialist Work etc. among the Armenian combatants. It is no accident that since then the topic of the War has always been the center of attention of the Armenian historians.

Doctors of Historical Sciences: Armayis Mnacakanyan, Ashot Harutyunyan, Kliment Harutyunyan, Marat Sahakyan, holders of PHDs in Historical Sciences: Ervand Khaleyan, Knarik Grigoryan, Gevorg Grigoryan, Gohar Khachatryan, Arusyak Terchanyan and others as well have accomplished considerable work by creating fundamental works about the Armenian II World War heroes, Divisions, Armenian Armies, the participation of Armenian soldiers in the main battles of the War, Armenian partisans, the assistance provided by the Armenian Apostolic Church to the Red Army, the participation of the Armenian Diaspora in the anti-fascist movements, coverage of the heroic works at the rear.

Thus, these studies dedicated to the War are valuable in historical sciences. They are of help to educate and heighten the sense of patriotism of the RA Armed Forces and the younger generation as well.

Key words – war, army, historiography, agreement, conference, military operation, Red Army, Armenian Diaspora, Glory Order, Battle

ՀՀ ՄԻՋԿՈՒՍԱԿՑԱԿԱՆ ՀԱՐԱՔԵՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԻՐԱՎԱԿԱՆ ԿԱՐԳԱՔԵՐՈՒՄՆԵՐԸ 1991-2002 ԹԹ.

ՆԺԴԵՀ ՀՈՎԱԵՓՅԱՆ

Հայաստանում բազմակուսակցական համակարգ հաստատվեց 1991թ.: Սակայն անկախության առաջին տասնամյակի միջկուսակցական հարաբերությունները հանգեցրին դրանց կարգավորմանը միտված նոր օրենքի ընդունմանը: Եթե 1991թ. օրենքը ամբողջատիրության դեմ էր, ապա «Կուսակցությունների մասին» ՀՀ օրենքը պետք է կարգավորեր կուսակցական դաշտը անկախ պետականության պայմաններում:

Քանալի բառեր – ԽՍՀՄ փլուզում, բազմակուսակցական համակարգ, միջկուսակցական հարաբերություններ, հետխորհրդային տրանսֆորմացիա, ժողովրդավարություն:

1920 թ. խորհրդայնացումից ի վեր Հայաստանում Կոմունիստական կուսակցությունը հասարակական-քաղաքական կյանքի կազմակերպման առանցքում էր՝ զրկելով պետության ներսում որևիցե այլ քաղաքական կազմակերպության գործունեություն ծավալելու հնարավորությունից¹: Այս առումով զարմանալի չէ, որ կուսակցության առաջին քարտուղարն էր հանրապետության իրական ղեկավարը՝ ի հեճուկս Սահմանադրությամբ բարձրագույն իշխանություն հռչակված Գերագույն խորհրդի կամ էլ գործադիրի կառավարումն իրականացնող Մինիստրների խորհրդի:

Իրավիճակը, սակայն, փոխվեց 1988-1990թթ. Համաժողովրդական շարժման գործունեության արդյունքում, որը 1990թ. մայիսի 20-ին կայացած ՀԽՍՀ Գերագույն խորհրդի ընտրություններում վերջակետ դրեց կոմկուսի քաղաքական մենատիրությանը²: Այսժամ կոմկուսին չհաջողվեց մոտ 70-ամյա փորձառությամբ մեծամասնություն ստանալ խորհրդարանում: Հայոց համազգային շարժման առաջնորդների՝ ՀԽՍՀ Գերագույն խորհրդի և Մինիստրների խորհրդի նախագահներ ընտրվելով՝ ամբողջացավ խաղաղ իշխանափոխության գործընթացը Հայաստանում³: Մեկնարկեց հանրապետության բնույթի կտրուկ վերափոխումը⁴: Այդ համատեքստում կարևոր է առաջին հերթին

¹ Constitution (Fundamental Law) of the Union of Soviet Socialist Republics, Adopted at the Seventh (Special) Session of the Supreme Soviet of the USSR, Ninth Convocation, 7 October 1977.

² Տե՛ս ՀՀ Գերագույն խորհուրդ, 1990-1995, Երևան, 1995, էջ 115:

³ Մանրամասն տե՛ս Հայաստանի ազգային արխիվ, ֆ. 207, ց. 64, գ. 66:

⁴ Տե՛ս **Լիպարիտյան Ժ.**, Պետականության մարտահրավերները. Հայ քաղաքական

1991 թ. փետրվարին ընդունված «Հասարակական-քաղաքական կազմակերպությունների մասին» ՀՀ օրենքը⁵: Այս օրենքը աննախադեպ նշանակություն ունեցավ Հայաստանի քաղաքական կյանքի կազմակերպման հարցում՝ սահմանելով միակուսակցական համակարգի վերացումը: Այդու, Հայաստանի հասարակական-քաղաքական կյանքը բուռն զարգացում ապրեց՝ 10 տարի անց հարուցելով քաղաքական կազմակերպությունների՝ կուսակցությունների գործունեության դաշտը նորովի համակարգելու ու դրա համար հատուկ օրենքի ընդունմանը:

Հարկ է նկատել, որ բազմակուսակցական համակարգի իրավական ամրագրմանը նախորդել էր այդ նույն համակարգի փաստացի առկայությունը դեռևս ԽՍՀՄ գոյության վերջին 2-3 տարիներին՝ հանձինս Ազգային ինքնորոշում միավորում (ԱԻՄ), Հայոց համագգային շարժում (ՀՀՇ), «Սահմանադրական իրավունք» միություն (ՍԻՄ) կազմակերպությունների գործունեության: Ուստի պնդելի է, որ Հայաստանում բազմակուսակցական համակարգը նախ հաստատվել է փաստացիորեն, և հետո ամրագրվել իրավաբանորեն: Գերագույն խորհրդի՝ 1991 թ. փետրվարի 26-ի նիստում 148 կողմ, 11 ձեռնպահ և 1 դեմ ձայներով ընդունվեց «Հասարակական-քաղաքական կազմակերպությունների մասին» ՀՀ օրենքը⁶:

Օրենքը նկատելիորեն սեղմ էր՝ կազմված ընդամենը 8 հոդվածներից⁷: Այն անդրադառնում էր հասարակական-քաղաքական կազմակերպությունների գործունեության ոլորտներին՝ սահմանելով դրանց գործունեության շրջանակները, դնելով սահմանափակումներն ու հղանալով կազմակերպությունների իրավունքներն ու պարտականությունները: Օրենքով նախատեսված էր, որ հանրապետության ընտրական գործընթացներին մասնակցել կարող էին միմիայն հասարակական-քաղաքական կազմակերպությունները: Վերջիններիս համար օրենքը սահմանում էր նաև մի շարք նախապայմաններ, որոնց խախտման պարագայում կազմակերպության գործունեությունը կարող էր կասեցվել կամ արգելվել:

միտքը անկախությունից ի վեր; թարգմ.՝ Հ. Հարությունյան, «Արմատ» ԺԲՀԶԿ, Երևան, 1999, էջ 18:

⁵ Տե՛ս Հայաստանի Հանրապետության գործող օրենքների ժողովածու (1990-1995), էջ 115-118:

⁶ Տե՛ս «Հայաստանի Հանրապետություն», 3 ապրիլի 1991:

⁷ Տե՛ս Հայաստանի Հանրապետության գործող օրենքների ժողովածու (1990-1995), էջ 115:

Հասարակական-քաղաքական կազմակերպությունների գործունեության օրինականությունը վերահսկվում էր ՀՀ արդարադատության նախարարության կողմից: Եվ եթե կազմակերպությունն օրենքի խախտում էր թույլ տալիս, նրա գործունեությունը կարող էր կասեցվել, այնուհետև արգելվել օրենքի 7-րդ հոդվածով: ՀՀ Գերագույն դատարանին էր վերապահված արգելել կամ կասեցնել հասարակական-քաղաքական կազմակերպության գործունեությունը: Այս հոդվածի հետ կապված ՀՀ քաղաքական կյանքում բուռն բանավեճեր ընթացան 1994-95 թթ.⁸, երբ ՀՀ նախագահի հրամանագրով ժամանակավորապես կասեցվեց «Հայ յեղափոխական դաշնակցություն» կուսակցության գործունեությունը⁹, ապա նույնօրինակ որոշում կայացրեց ՀՀ Գերագույն դատարանը¹⁰:

Ինչևէ, «Հասարակական-քաղաքական կազմակերպությունների մասին» ՀՀ օրենքի 7-րդ հոդվածով նախատեսված էր, որ եթե Գերագույն դատարանը որոշում էր կայացնում կասեցնել որևէ հասարակական-քաղաքական կազմակերպություն, ապա ժամանակ էր տալիս դրա ղեկավար մարմիններին՝ թույլ տված խախտումը վերացնելու համար¹¹: Ըստ էության, հասարակական-քաղաքական կազմակերպությունը կարող էր կասեցված մնալ սուկ 6 ամիս, իսկ եթե չէր վերացնում թույլ տված խախտումը, այդ ժամկետը երկարացվում էր 1 տարով:

Հարկ է արձանագրել, որ բազմակուսակցական համակարգի ներդրումը վաղուց հասունացած անհրաժեշտություն էր: Այն ուժի մեջ մտավ 1991թ. Ապրիլի 2-ին՝ հրապարակման պահից¹²: Դրանից անմիջապես հետո սկսվեց Հայաստանի հասարակական-քաղաքական կազմակերպությունների իրավական գրանցումը: Հիշարժան է, որ հասարակական-քաղաքական կազմակերպությունը, որն առաջինն է գրանցվել օրենքի դրույթներին համապատասխան, Հայաստանի հանրապետական կուսակցությունն էր¹³: Միայն 1991 թ. գրանց-

⁸ «Ազգ», 30 դեկտեմբերի 1994:

⁹ Տե՛ս ՀՀ նախագահի հրամանագիրը «Հայ յեղափոխական դաշնակցություն» հասարակական-քաղաքական կազմակերպության գործունեությունը ժամանակավորապես դադարեցնելու մասին, 28.12.1994, Երևան, ՆՀ-405:

¹⁰ Տե՛ս «Հայաստանի Հանրապետություն», 14 հունվարի 1995:

¹¹ Տե՛ս Հայաստանի Հանրապետության գործող օրենքների ժողովածու (1990-1995), էջ 117, 118:

¹² Տե՛ս «Հայաստանի Հանրապետություն», 3 ապրիլի 1991:

¹³ Տե՛ս ՀՀ ՀՔԿԿԴԱ, ֆ. 1688, ց. 1, գ. 1, թ. 5:

վել են շուրջ 22 հասարակական-քաղաքական կազմակերպություններ¹⁴:

1995 թ. Սահմանադրության ընդունումից հետո Հայաստանի օրենսդիր մարմնի խնդիրը դարձավ օրենսդրական դաշտի ձևակերպումն ու կարգաբերումը¹⁵: Ավելին՝ Հայաստանի հասարակական-քաղաքական կյանքի զարգացումն աստիճանաբար հարուցեց նոր օրենքի ընդունման անհրաժեշտությունը, որը կզանազաներ հասարակական կազմակերպությունները քաղաքական բնույթի կազմակերպություններից: Սա թերևս կարելի է դիտարկել սահմանադրությամբ նախատեսված նոր օրենքների փաթեթների շարքում¹⁶: Եվ ահա այդ պատճառով 1999 թ. ընդունվեց «Հասարակական կազմակերպությունների մասին» ՀՀ օրենքը: Բնական է, որ ի տարբերություն հասարակական կազմակերպությունների մասին օրենքի՝ կուսակցությունների մասին օրենքը պիտի ենթարկվեր ավելի բուռն քննարկման: Ի վերջո, այն պիտի կարգաբերեր քաղաքական կազմակերպությունների գործունեությունը և վերաբերեր յուրաքանչյուր կուսակցության՝ ինչպես իշխանական, այնպես էլ ընդդիմադիր:

Հարկ է նախ և առաջ նկատել, որ ՀՀ-ում կուսակցությունների մասին նոր օրենքի ընդունումը ոչ միայն քաղաքական կազմակերպությունների ու նրանց գործունեության իրավական դաշտի ապահովմանը միտված օրինաչափ զարգացումների հետևանք էր, այլև ՀՀ-ի՝ Եվրոպական խորհրդին անդամակցելու և դրանով իսկ պայմանավորված՝ ՀՀ ստանձնած պարտավորություններից մեկն էր: Արդ, Հայաստանը նոր միջազգային կարգավիճակ էր ստանում, և ՀՀ օրենսդիր մարմինը պարտավոր էր նաև ընդունել կուսակցական դաշտը համակարգող նոր օրենք: Հայաստանը Եվրոպական խորհրդում ընդգրկվելու դիմում ներկայացրել էր դեռևս 1996թ. մարտի 7-ին: Արդեն 1996թ. հունվարի 26-ին Հայաստանի խորհրդարանը ԵԽԽՎ Խորհրդարանական վեհաժողովում ստացավ «հատուկ հյուրի» կարգավիճակ: 2001թ. Հունվարի 21-ի անդամությունից անմիջապես հետո Հայաստանը ձեռնամուխ եղավ, ի թիվս այլ պարտավորությունների, ընդունելու նաև «Կուսակցությունների մասին» նոր օրենք, ինչը գոհունակության էր արժանացել 2002թ. սեպտեմբերի 26-ին ընդունված ԵԽԽՎ թիվ 1304 բանաձևում¹⁷:

¹⁴ Տե՛ս **Աբրահամյան Հ.**, Ժողովրդավարությունը և քաղաքական կուսակցությունները, Երևան, 2009, էջ 62:

¹⁵ Տե՛ս «Հայաստանի Հանրապետություն», 25 հունիսի 1995:

¹⁶ Տե՛ս **Տեր-Պետրոսյան Լ.**, Ընտրանի (Ելույթներ, հոդվածներ, հարցազրույցներ), Երևան, 2006, էջ 485:

¹⁷ Մեջբերված՝ ըստ **Թորոսյան Ս.**, Հասարակական համակարգի հետխորհրդային

«Կուսակցությունների մասին» ՀՀ օրենքը Ազգային ժողովին ներկայացվեց 2001թ. մարտի 27-ին: Այն անմիջապես հայտնվեց խմբակցությունների ու պատգամավորական խմբերի քննարկումների կենտրոնում: ՀՀ ԱԺ-ում հիմնական քննարկումներն ընթացան հոկտեմբեր ամսին՝ այդժամ իսկ ընդունվելով առաջին ընթերցմամբ¹⁸: Օրենքի սահմանմամբ կուսակցությունը ՀՀ քաղաքացիների անհատական անդամության հիման վրա ստեղծված հասարակական միավորում էր, որի գործունեությունը միտված էր հասարակության ու պետության քաղաքական կյանքի մասնակցությանը: Կուսակցությունների ստեղծման միակ օրինական ճանապարհը համարվում էր անդամների հիմնադիր համագումարն ու դրա կայացրած որոշումը: Կուսակցության ստեղծման, կանոնադրության հաստատման, ղեկավար ու վերահսկողական մարմինների ձևավորման մասին որոշումները պետք է ընդունվեին համագումարի պատվիրակների ընդհանուր թվի ձայների մեծամասնությամբ: Ըստ նախատեսվածի՝ դրան պետք է հաջորդեր կուսակցությունների կողմից պետական գրանցումը: Կուսակցության պետական գրանցումը ենթակա էր մերժման, եթե նրա կանոնադրության դրույթները հակասում էին ՀՀ Սահմանադրությանն ու օրենքներին: Հատկանշվում էր, որ գրանցման մերժման մասին որոշումը պետք է լիներ գրավոր ու պատճառաբանված՝ հստակ հղումներով առ ՀՀ Սահմանադրությունն ու օրենքների այն դրույթները, որոնք խախտվել էին ու հիմք հանդիսացել մերժման որոշման համար: Իսկ գրանցման մերժման որոշումն իր հերթին կարող էր բողոքարկվել դատական կարգով:

Օրենքը նշում էր, որ կուսակցություններն իրավահավասար էին՝ անկախ ծրագրային փաստաթղթերում արտացոլված գաղափարախոսություններից, նպատակներից ու խնդիրներից: Նրանք ազատորեն կարող էին ընտրություն կատարել ներքին կառուցվածքի, նպատակների, գործունեության եղանակների, մեթոդների ու ձևերի որոշման հարցերում: Կուսակցությունները կարող էին ունենալ խորհրդանիշներ, որոնց նկարագրությունը ճշգրտորեն պիտի արտացոլվեր կուսակցության կանոնադրության մեջ: Կուսակցության խորհրդանիշն առանձնահատուկ էր ու պատկանում էր նրան հեղինակային սեփականությամբ՝ այլ քաղաքական ուժի կամ միավորի կողմից օգտագործվելու բացարձակ արգելքով:

տրանսֆորմացիա, Երևան, 2006, էջ 385:

¹⁸ Տե՛ս «Առավոտ», 25 հոկտեմբերի 2001:

Օրենքը, որ բաղկացած էր 33 հոդվածից¹⁹, նախատեսում էր, որ կուսակցության բարձրագույն ղեկավար մարմինը համագումարն էր, որը 2 տարին մեկ անգամ պիտի հրավիրվեր կուսակցության մշտապես գործող ղեկավար մարմնի կողմից: Իսկ կուսակցության մշտապես գործող ղեկավար մարմինը կուսակցության անունից իրականացնում էր նրա իրավաբանական լիազորությունները: Հայաստանյան կուսակցությունների դեպքում, այդուհանդերձ, առանցքային է առաջնորդների դերը²⁰:

Կուսակցությունները պարտադիր պետք է ունենային նվազագույնը 200 անդամ, առանձնացված կազմակերպություններ ՀՀ մարզերի առնվազն 1/3-ում: Կուսակցական կազմակերպություններն ու կառուցվածքային ստորաբաժանումները ստեղծվում ու իրենց գործունեությունը կազմակերպում էին միայն տարածքային հատկանիշով: Հատկապես արգելվում էին կուսակցությունների կողմից կառուցվածքային ստորաբաժանումների ստեղծումն ու դրանց գործունեությունը պետական ու տեղական ինքնակառավարման մարմիններում, ՀՀ զինված ուժերում, իրավապահ մարմիններում, նախադպրոցական, դպրոցական և ուսումնական այլ հաստատություններում: Նկատի էր առնվում, որ կուսակցության ղեկավար մարմիններն ու կառուցվածքային ստորաբաժանումները պետք է գտնվեին բացառապես Հայաստանի Հանրապետության տարածքում, իսկ այլ պետություններում կարող էին բացել սոսկ ներկայացուցչություններ:

Օրենքով արգելվում էր ՀՀ պետական ու տեղական ինքնակառավարման մարմիններում պաշտոններ ունեցող կուսակցականներին պաշտոնեական դիրքն օգտագործել կուսակցական շահերի սպասարկման համար: Դատավորներին, դատախազներին, անվտանգության, ոստիկանության ու այլ իրավապահ մարմինների աշխատակիցներին, զինված ուժերի ու այլ զորքերի ծառայողներին արգելվում էր կուսակցական լինել: Այս պարագայում խնդիրը թերևս կարող էր առնչվել վարչական ռեսուրսի ինքնանպատակ գործածությանը²¹: Մատնանշվում էր, որ կուսակցությունը պետք է ունենար ծրագիր, որով կսահմանվեին նրա հիմնարար սկզբունքները, նպատակներն ու խնդիրները, դրանց լուծման ուղիներն ու միջոցները:

¹⁹ Տե՛ս **Քեոյան Գ.**, Քաղաքական կուսակցությունների տիպաբանությունը, Երևան, 2002, էջ 272:

²⁰ Տե՛ս Armenian Political Party Assessment, USAID, 2005, p. 9.

²¹ Նույն տեղում, pp. 9-14

Նկատելի է, որ օրենքը կուսակցություններին իրավունք էր վերապահում ստեղծելու ստորաբաժանումներ ու ներկայացուցչություններ, կազմակերպելու ու անցկացնելու հասարակական-քաղաքական բազմաբնույթ միջոցառումներ, ազատորեն քարոզելու սեփական գաղափարները, մասնակցելու ընտրական գործընթացներին, հանդես գալու հասարակական կյանքի տարբեր հարցերին առնչվող նախաձեռնություններով ու առաջարկներով, հիմնելու զանգվածային լրատվամիջոցներ ու հրատարակչություններ, այլ կուսակցությունների հետ ստեղծելու դաշինքներ, հաստատելու միջազգային կապեր ու շփումներ: Կուսակցություններին տրվում էր նաև բացառիկ իրավունք թեկնածուներ առաջադրելու Ազգային ժողովի պատգամավորների, «Նախագահի, ՏԻՄ մարմինների ու ավագանու ընտրություններում: Օրենքով սահմանվում էր նաև կուսակցությունների ֆինանսավորման կարգը, ինչպես նաև պետության կողմից նրանց տրվող աջակցության ձևն ու պայմանը:

Հիշատակելի է, որ «Կուսակցությունների մասին» «Օրենքի ընդունման ժամանակ բուռն քննարկումների տեղիք տվեց կուսակցությունների լուծարման հարցը: Փորձ էր արվում դա առնչակցել ընտրություններին դրանց մասնակցության հետ: Այս դրույթը լուրջ քննադատության հանդիպեց, որի առաջամարտիկը ԱԺՄ-ն էր: Վերջինս առաջարկում էր ոչ թե պատժել կուսակցություններին, այլ նպաստավոր պայմաններ ստեղծել դրանց խոշորացման համար: Կուսակցությունը կարող էր դադարեցնել իր գործունեությունը համագումարի որոշմամբ կամ էլ լուծարվել, եթե չէր մասնակցել ԱԺ վերջին երկու ընտրություններին, կամ դրանցից մեկում նրա ընտրական ցուցակը ստացել էր քվեարկությանը մասնակցած բոլոր կուսակցությունների ընտրական ցուցակների օգտին կողմ քվեարկված ձայների ընդհանուր թվի և անճշտությունների թվի գումարի 1 տոկոսից պակաս ձայն: Արդ, ՍԴ-ի որոշմամբ կուսակցության գործունեության արգելման դեպքում կուսակցությունը ենթակա էր լուծարման, իսկ դրանից հետո նրա մնացած գույքն անցնում էր պետությանը: Այս համատեքստում մեկնաբանվում էին նաև կուսակցությունների գործունեության արգելման հատկանիշները՝ այն պարտադիր համարելով բացառապես «Սահմանադրական դատարանի որոշմամբ: Կուսակցությունների գործունեության արգելման հարցով Սահմանադրական դատարան կարող էր դիմել միայն «Նախագահը: Ինչպես 1991թ. հասարակական-քաղաքական կազմակերպությունների մասին օրենքն էր պահանջում, այս դեպքում նույնպես կուսակցությունները պետք է պետական գրանցման ենթարկվեին: Կուսակցությունները պարտավոր էին գործել հրապարակային եղանակով, ուստի և արգելվում

էր այնպիսի կուսակցությունների ստեղծումն ու գործունեությունը, որոնց նպատակներն ու գործունեությունն ուղղված էին ՀՀ սահմանադրական կարգի և ՀՀ տարածքային ամբողջականության բռնի փոփոխությանը, զինված կազմավորումներ ստեղծելուն, ազգային, ռասսայական ու կրոնական ատելություն բորբոքելուն, բռնություն ու պատերազմ քարոզելուն:

2002թ. ամռանը ՀՀ օրենքը վերջնականապես իրականություն դարձավ նորոպի սահմանելով կուսակցությունների դերը հայկական քաղաքական իրականությունում և նախանշելով կուսակցական կյանքի զարգացումը Հայաստանում: Այս օրենքով այլևս հստակեցվում էին քաղաքական կուսակցությունների գործունեությունը, ընդգրկման դաշտը: Օրենքի՝ ուժի մեջ մտնելու պահից այլևս ուժը կորցրած էր ճանաչվում 1991թ. փետրվարի 26-ին ընդունված «Հասարակական-քաղաքական կազմակերպությունների մասին» ՀՀ օրենքը:

Հարկ է, սակայն, հավելել, որ 2002թ. հուլիսի 3-ին ընդունված «Կուսակցությունների մասին» ՀՀ օրենքը արդեն նույն թվականի դեկտեմբերին ենթարկվեց փոփոխությունների ու լրացումների, իսկ մինչև 2016թ. այն լրամշակվել կամ փոփոխվել է ընդհանուր առմամբ 11 անգամ: Հիշարժան է նաև 2006թ. դեկտեմբերի 22-ին ՀՀ Սահմանադրական դատարանի որոշումը «Կուսակցությունների մասին» ՀՀ օրենքի 31-րդ հոդվածի մասի 2-րդ և 3-րդ կետերի՝ ՀՀ Սահմանադրությանը համապատասխանության հարցը որոշելու վերաբերյալ գործով: ՀՀ ՍԴ որոշման (ՍԴՈ-669) համաձայն՝ հակասահմանադրական էին ճանաչվում ԱԺ վերջին 2 ընտրություններին չմասնակցած կուսակցության լուծարման մասին, ինչպես նաև լուծարումից հետո նրա գույքի՝ պետությանը փոխանցվելու մասին օրենքի կետերը:

Այսպիսով, Հայաստանում միջկուսակցական հարաբերությունների իրավական ամրագրմանը նախորդել էր դրանց փաստացի ձևավորումը, և 1991թ. փետրվարի 26-ի «Հասարակական-քաղաքական կազմակերպությունների մասին» ՀՀ օրենքը արդեն իսկ կայացած իրողության արձանագրումն էր: Ժողովրդավարական հասարակարգին հատուկ խաղի կանոնների ընդունմամբ հայաստանյան կուսակցությունները ստեղծեցին իրենց կազմակերպական կառույցները: Դրա հետ մեկտեղ սահմանվեցին ներկուսակցական կյանքի զարգացման սկզբունքներն ու առաջնահերթությունները՝ տարաբաժանելով կուսակցական աշխատանքին բնորոշ գործառույթները: Հայաստանյան կուսակցությունները կարճ ժամանակում սահմանեցին իրենց գաղափարաբանական սկզբունքները, սահմանեցին քաղաքական առաջնահերթությունները և ար-

տաքին ու ներքին մարտահրավերների նկատմամբ հստակեցրին կողմնորոշումները:

1991 թ. «Հասարակական-քաղաքական կազմակերպությունների մասին օրենքի» ընդունմամբ Հայաստանում վերացվեց միակուսակցական համակարգը: Միաժամանակ իրավականորեն սահմանվեց բոլոր կուսակցությունների ազատ ու հավասար գործունեությունը՝ թույլ տալով հանրապետության հասարակական-քաղաքական կազմակերպություններին իրենց գործունեությամբ ձևակերպելու կուսակցական դաշտը: Ի հետևանս անկախության առաջին տասնամյակի քաղաքական զարգացումների, ինչպես նաև պայմանավորված ԵԽ-ին Հայաստանի անդամակցությամբ, Հայաստանը 2000-2001 թթ. կանգնեց կուսակցական դաշտը առանձնաբար կազմակերպելու խնդրի առաջ: Այդ իսկ պատճառով ընդունվեց նոր՝ «Կուսակցությունների մասին» ՀՀ օրենքը, որով որոշվեց հետագա շրջանի միջկուսակցական հարաբերությունների ընթացքը: Եթե 1991 թ. «Հասարակական-քաղաքական կազմակերպությունների մասին» ՀՀ օրենքը ընդունվել էր իբրև ամբողջատիրության դեմ պայքարի գործիք, ապա 2002 թ. «Կուսակցությունների մասին» ՀՀ օրենքը ձևակերպեց կուսակցական դաշտը անկախ պետականության պայմաններում: «Երկրորդ սերնդի» բարեփոխումների տրամաբանությամբ ընկալելով նոր օրենքը՝ արձանագրելի է, որ այն, ըստ էության, ամփոփեց Հայաստանի 1991-2001 թթ. միջկուսակցական հարաբերությունները:

ПРАВОВЫЕ УСТАНОВЛЕНИЯ МЕЖПАРТИЙНЫХ ОТНОШЕНИЙ В РЕСПУБЛИКИ АРМЕНИЯ 1991-2002 ГГ.

НЖДЭ ОВСЕПЯН

В Армении многопартийная система была утверждена на основе "Закона об общественно-политических организациях" в 1991 г. Однако первое десятилетие межпартийных отношений привело к необходимости принять новый закон для урегулирования отношений между политическими партиями в отдельности. И если закон 1991 года являлся инструментом борьбы против тоталитарного режима, тогда закон 2002 года систематизировал политическое поле в условиях независимой государственности.

Ключевые слова – распад СССР, многопартийная система, межпартийные отношения, постсоветская трансформация, демократия.

RA LAWS (1991-2002) REGULATING PARTY RELATIONS

NZHDEH HOVSEPYAN

Armenia officially adopted the multi-party system in February 1991. In the first decade of RA independence the relationship between political parties aroused the need for adopting a new party law. The law adopted in 1991 was against totalitarianism, while the RA party law was targeted to regulate party relations in a sovereign state.

Key words – USSR collapse, multi-party system, inter-party relations, post-Soviet transformation, Democracy.

ՄՈՒԴՐՈՍԻ ԶԻՆԱԴԱԴԱՐԸ

ՀԱՅԿ ՆԱԶԱՐՅԱՆ

Առաջին համաշխարհային պատերազմի վերջում Օսմանյան կայսրությունն անձնատուր եղավ: Բրիտանական դիվանագիտության ջանքերով ֆրանսիական կողմը դուրս մնաց բանակցություններից, ինչի արդյունքում Օսմանյան կայսրության անձնատուր լինելու մասին 1918 թվականի հոկտեմբերի 30-ի համաձայնագիրը Դաշնակիցների անունից ստորագրեց միայն Մեծ Բրիտանիան: Համաձայնագրով Օսմանյան կայսրությունը համաձայնվում էր բրիտանական զորքերի կողմից Կոստանդնուպոլսի, Նեղուցների, Պաղեստինի, Սիրիայի, Իրաքի, Կիլիկիայի և Այսրկովկասի օկուպացիային:

Բանալի բառեր – Առաջին համաշխարհային պատերազմ, Մեծ Բրիտանիա, Ֆրանսիա, Օսմանյան կայսրություն:

1918 թվականի սեպտեմբերին Պաղեստինյան ռազմաճակատում թուրքական բանակի կրած պարտությունը և Բուլղարիայի¹ պատերազմից դուրս գալը ստիպեցին Օսմանյան կայսրությանը բանակցություններ սկսել Դաշնակիցների հետ: 1918 թվականի հոկտեմբերի 3-ին գեներալ Չարլզ Թաունսենդը, ով Կուտ էլ Ամարայում անձնատուր լինելուց հետո պատանդի կարգավիճակում պահվում էր Մարմարա ծովի Հալկի կղզում և սերտ կապեր էր հաստատել Օսմանյան կայսրության ռազմաքաղաքական ղեկավարության հետ, հոկտեմբերի 3-ին հանդիպում է ունենում մարշալ Ահմեդ Իզզեթ փաշայի հետ: Վերջինս ցանկություն է հայտնում, որ բրիտանացի գեներալը դառնա միջնորդ Օսմանյան կայսրության և Անտանտի միջև սկսվելիք բանակցություններում: Այն սկսելու համար, սակայն, Իզզեթ փաշան գլխավոր նախապայման է նշում բրիտանական կառավարության կողմից երաշխիքը, որ անեքսիայի չեն ենթարկվի թուրքական տարածքները Եվրոպայում և Ասիայում, ինչի դիմաց թուրքական կողմը պետք է բացեր Նեղուցները, իսկ Կոստանդնուպոլիսը պետք է դառնար ազատ նավահանգիստ²:

Հոկտեմբերի 5-ին օսմանյան կառավարությունը Գերմանիայի կառավարության հետ համատեղ դիմում է ԱՄՆ-ի նախագահ Վուդրո Վիլսոնին՝ առաջարկելով ստորագրել զինադադար, որը պետք է հիմնված լիներ նրա

¹ Բուլղարիան պատերազմից դուրս եկավ 1918 թվականի սեպտեմբերի 29-ին Սալոնիկում ստորագրված զինադադարով, որը Դաշնակիցների կողմից ստորագրեց Սալոնիկյան ռազմաճակատի հրամանատար, ֆրանսիական բանակի գեներալ Լուի Ֆրանչե դը Էսպերեյը:

² Townshend C. V. F. My campaign. Vol. 2. New York, 1920, p. 276-277.

կողմից հրապարակված հայտնի «14 կետերի» սկզբունքների հիման վրա³:

Մեկ օր անց, սակայն, հոկտեմբերի 6-ին Մեծ Բրիտանիայի վարչապետ Դեյվիդ Լլոյդ Ջորջի և Ֆրանսիայի վարչապետ Ժորժ Կլեմանսոյի մասնակցությամբ կայացած խորհրդաժողովում համաձայնեցվում է Օսմանյան կայսրության հետ կնքվելիք զինադադարի հուշագիրը⁴: Արդեն հաջորդ օրը Խորհրդաժողովում քննարկվում է Սալոնիկյան ռազմաճակատի գլխավոր հրամանատար, գեներալ Լուի Ֆրանշե դը Էսպերեյի ռազմական պլանը Թրակիայի վրայով Կոստանդնուպոլիս շարժվելու և այն գրավելու մասին: Մեծ Բրիտանիայի վարչապետ Դ. Լլոյդ Ջորջը, սակայն, դեմ է արտահայտվում ֆրանսիացի գեներալի կողմից Կոստանդնուպոլիսը վերցնելու նախաձեռնությանը՝ նշելով, որ Կոստանդնուպոլիսը պետք է վերցնի Սալոնիկում գործող բրիտանական ուժերի հրամանատար, գեներալ Ջորջ Ֆրենսիս Միլնը⁵: Արդյունքում նույն օրը բրիտանական և ֆրանսիական կողմերը գալիս են փոխզիջումային լուծման: Որոշվում է, որ Սալոնիկում գործող Դաշնակիցների հիմնական ուժերը գեներալ Լ. Ֆ. դը Էսպերեյի հրամանատարությամբ հարված պիտի հասցնեն Սերբիայում գործող ավստրո-հունգարական և գերմանական բանակներին և նրանց հետ շարտեն Դանուբի այն ափը, իսկ գեներալ Ջ. Ֆ. Միլնի հրամանատարությամբ ստեղծված զորախումբը պետք է Թրակիայի վրայով շարժվեր Կոստանդնուպոլիս⁶:

Ստեղծված իրավիճակում հոկտեմբերի 8-ին Օսմանյան կայսրության կառավարությունը Մեծ վեզիր Թալեաթ փաշայի գլխավորությամբ հրաժարական է տալիս, և մարշալ Ա. Իզզեթ փաշան, սուլթանի կողմից լիազորություն ստանալով, հոկտեմբերի 14-ին կազմում է նոր կառավարություն⁷: Նորանշանակ Մեծ վեզիր Ա. Իզզեթ փաշան հոկտեմբերի 16-ին վերսկսում է զինադադարի պայմանների քննարկումը գեներալ Չ. Թաունսենդի հետ՝ վերջինիս ներկայացնելով թուրքական պայմանները.

1. Բոսֆորի և Դարդանելի բացումը բրիտանական նավատորմի առաջ:
2. Սուլթանի ենթակայությամբ Միջագետքում և Սիրիայում ինքնա-

³ Shaw S. J., Shaw E. K. History of the Ottoman Empire and Modern Turkey. Vol. 2. Cambridge, 2002, p. 327.

⁴ Lord Hankey. The Supreme Command. 1914-1918. Vol. 2. London, 1961, p. 842.

⁵ Նույն տեղում:

⁶ Корсун Н. Балканский фронт Мировой войны 1914-1918. Москва, 1939, стр. 114-116.

⁷ Shaw S. J., Shaw E. K. History of the Ottoman Empire and Modern Turkey. Vol. 2, p. 327: История Первой мировой войны. 1914-1918. Том 2. Под ред. И. И. Ростуова. Москва, 1975, стр. 518.

վարությունների, այն է՝ համադաշնության ստեղծում:

3. Նմանատիպ կառուցվածք ենթադրվում էր ստեղծել Կովկասում (հավանաբար այն ներառելու էր նաև Արևմտյան Հայաստանը):

4. Դաշնակիցների զորքերը պետք է դուրս բերվեին Միջագետքից և Սիրիայից:

5. Օսմանյան կայսրության սահմանները Եվրոպայում պետք է մնային այնպես, ինչպես ընդունվել էր Լոնդոնի պայմանագրով (1913 թվականի մայիսի 30-ին):

6. Բրիտանական բանակի ռազմագերիներն ազատ էին արձակվելու⁸:

Թուրքական կողմի պայմանները լսելուց հետո գեներալ Չ. Թաունսենդը հայտնում է, որ բրիտանական կողմը կարող է համաձայնվել միայն առաջին կետին⁹:

Մեծ վեզիր Իզզեթ փաշան միաժամանակ հոկտեմբերի կեսերին Թրակիա է ուղարկում Մեհմեդ բեյին, որպեսզի վերջինս բանակցություններ սկսի գեներալ Լ. Ֆ. դը Էսպերեյի հետ: Սակայն բրիտանացիների միջամտությամբ թուրքական կողմին թույլ չտրվեց մտնել բանակցությունների մեջ: Այս կապակցությամբ բրիտանական կառավարության անդամ Բյորքսը պառլամենտում հայտարարեց, որ թուրքերը 15 օր շարունակ փորձեր էին անում ստորագրելու զինադադար, սակայն բրիտանացիները «չէին շտապում, քանի որ չէին վերցրել Հալեպը»¹⁰: Բրիտանացի գեներալ Էդմունդ Ալենբիի զորքերը Հալեպը գրավեցին հոկտեմբերի 26-ին: Փաստորեն հաշտության բանակցություններից առաջ, ինչպես նշում է ցարական Ռուսաստանի նախկին Արտգործնախարար Նիկոլայ Պոկրովսկին, Մեծ Բրիտանիան «ստեղծում էր իր համար պատերազմի շահեկան աշխարհագրական քարտեզը»¹¹:

Եվ ահա Սիրիայում ռազմագործողությունների ավարտից հետո Միջերկրական ծովում Դաշնակիցների միացյալ նավատորմի նորանշանակ հրամանատար, բրիտանացի ծովակալ Սոմերսեթ Արթուր Գաֆ-Քալթոթը, ով այդ պաշտոնում փոխարինել էր ֆրանսիացի ծովակալ Ժան-Ֆրանսուա-Չարլզ Ամետին, հրաման է ստանում ընդունել թուրքական պատվիրակությանը: Հոկտեմբերի 20-ին գեներալ Չ. Թաունսենդը, ժամանելով Լեմնոս կղզու Մուղրոս նավահանգիստ, որտեղ կայանված «Ագամեմնոն» ռազմանավի վրա ներկա-

⁸ Townshend C. V. F. My campaign. Vol. 2, p. 282.

⁹ Նույն տեղում, էջ 283:

¹⁰ Кемаль М. Путь новой Турции. 1919-1927. Пер. с тур. Том 1. Москва, 1929, стр. Xxx.

¹¹ Նույն տեղում:

յանում է ծովակալ Ս. Ա. Գաֆ-Քալթոնային, իսկ արդեն հոկտեմբերի 26-ին Մուդրոս է ժամանում թուրքական պատվիրակությունը՝ Հուսեին Ռեուֆ բեյի գլխավորությամբ, և հաջորդ օրը սկսվում են բանակցությունները¹²:

Ֆրանսիացի ծովակալ Ժ.-Ֆ.-Չ. Ամետը նույնպես ցանկություն է հայտնում մասնակցելու զինադադարի շուրջ տարվելիք բանակցություններին և դրա ստորագրմանը՝ որպես ֆրանսիական կողմի պաշտոնական ներկայացուցիչ: Սակայն բրիտանական կողմը մերժում է՝ պատճառաբանելով, որ թուրքական պատվիրակությունը լիազորված է բանակցելու միայն բրիտանական կողմի հետ¹³: Այս քայլը բրիտանացիները «արդարացնում» էին նաև այն հանգամանքով, որ Բուլղարիայի հետ զինադադարը ստորագրել էր ֆրանսիական կողմը՝ առանց բրիտանական կողմի համաձայնության¹⁴:

Հետաքրքրական է նաև այն հանգամանքը, որ Մուդրոս ժամանելուց առաջ թուրքական պատվիրակության ղեկավար Հուսեին Ռեուֆ բեյը հանդիպում է ունենում Կոստանդնուպոլսում գտնվող Հայաստանի Հանրապետության դիվանագիտական պատվիրակության անդամների՝ Ավետիս Ահարոնյանի, Ալեքսանդր Խատիսյանի և Միքայել Պապաջանյանի հետ: Հանդիպման ժամանակ Հ. Ռեուֆ բեյը հայտնում է. «Այս գիշեր ես պիտի երթամ անգլիական ծովակալին մօտ զինադադար կնքելու, կառաջարկեմ ձեզ ալ անոր մօտ երթալ ինձ հետ միասին: Թող անգլիացիները տեսնեն որ մենք հաշտուած ենք. չէ որ խորհրդաժողովի համար շատ կարեւոր է իմանալ, որ թուրքերն ու հայերը այլեւս վեճ չունին իրարու հետ»¹⁵: Ալ. Խատիսյանի այն հարցին, թե ինչպես պետք է լուծվի հայ-թուրքական սահմանների հարցը, Հ. Ռեուֆ բեյը պատասխանում է. «1914 թուի սահմանները, սրբագրութեամբ մը ի հաշիւ Ալաշկերտի հովիտին»¹⁶: Հայկական կողմը, սակայն, մեծ հույսեր կապելով պատերազմում հաղթած Դաշնակիցների հետ և, հավատացած լինելով վերջիններիս կողմից Հայկական հարցի լուծմանը, մերժեցին թուրքական կողմի առաջարկը:

1918 թվականի հոկտեմբերի 30-ին «Ազամեմնոն» ռազմանավի վրա

¹² Townshend C. V. F. My campaign, vol. 2, p. 290.

¹³ Lord Hankey. The Supreme Command. 1914-1918, vol. 2, p. 844-845.

¹⁴ Knudsen E. L. Great Britain, Constantinople and the Turkish Peace Treaty 1919-1922, New York – London, 1987, p. 16

¹⁵ Խատիսեան Ալ., Հայաստանի Հանրապետութեան ծագումն ու զարգացումը. Բ տպագրութիւն, Բէյրութ, 1968, էջ 113:

¹⁶ Նույն տեղում:

ստորագրվեց Մուդրոսի հայտնի զինադադարը, որով Օսմանյան կայսրությունն անձնատուր եղավ Դաշնակիցներին և դուրս եկավ պատերազմից: Համաձայնագրի առանցքային կետերն էին.

Հոդված 1. Դարդանելի և Բոսֆորի նեղուցների բացումը և ազատ մուտքը դեպի Սև ծով: Դաշնակիցների կողմից Դարդանելի և Բոսֆորի նավահանգիստների ռազմական օկուպացիան:

Հոդված 5. Թուրքական բանակի զորացրումը, բացառությամբ այն զորքերի, որոնք անհրաժեշտ են սահմանները և ներքին կարգը պահպանելու համար: Նրանց թիվը և տեղակայման վայրը որոշվելու էր Դաշնակիցների կողմից ավելի ուշ՝ թուրքական կառավարության հետ քննարկումից հետո:

Հոդված 7. Դաշնակիցներն իրավունք էին ունենալու օկուպացնելու Օսմանյան կայսրության տարածքում ռազմավարական բոլոր կետերն այն դեպքում, երբ Դաշնակիցների անվտանգության համար հանգամանքները կդառնան սպառնալից:

Հոդված 8. Թուրքերի կողմից զբաղեցված բոլոր նավահանգիստների և կառանատեղերի ազատ օգտագործումը դաշնակիցների կողմից և այդ նավահանգիստներից օգտվելու արգելումը թշնամիների համար...

Հոդված 10. Տավրոսի թունելային համակարգի ռազմական օկուպացիան Դաշնակիցների կողմից:

Հոդված 11. Թուրքական զորքերի անհապաղ նահանջը Պարսկաստանի հյուսիս-արևմուտքից՝ մինչպատերազմյան սահմանագծից այս կողմ... Թուրքական զորքերն արդեն ստացել են Անդրկովկասի մի մասից էվակուացվելու հրաման, ընդ որում մնացած զորքերը կհեռանան, եթե տեղերում իրադրությունն ուսումնասիրելուց հետո Դաշնակիցները ներկայացնեն այդպիսի պահանջ:

Հոդված 15. Հսկողության համար դաշնակցային սպաներ կնշանակվեն բոլոր երկաթուղիներում, ներառյալ անդրկովկասյան երկաթուղիների այն մասերում, որոնք այժմ գտնվում են Թուրքիայի հսկողության տակ... Դաշնակիցներն իրավունք ունեն գրավելու Բաթումը: Թուրքիան ոչ մի առարկություն չի անի Դաշնակիցների կողմից Բաքուն օկուպացնելու դեմ:

Հոդված 16. Հիջազի, Ասիրի, Եմենի, Սիրիայի և Միջագետքի թուրքական կայազորներն անձնատուր էին լինելու Դաշնակիցների հրամանատարներին: Թուրքական զորքերի դուրսբերումը Կիլիկիայից...

Հոդված 18. Տրիպոլիտանիայում և Կիրենաիկայում գրավված նավահանգիստների, այդ թվում՝ Միսուրատայի, հանձնումը Դաշնակիցների կայազորին:

Հոդված 23. Թուրքիան պարտավորվում էր դադարեցնել բոլոր հարաբերությունները Կենտրոնական տերությունների հետ:

Հոդված 24. Հայկական 6 վիլայեթներում անկարգություններ ծագելու դեպքում Դաշնակիցներն իրենց նրանց մի մասը օկուպացնելու իրավունք են վերապահում:

Հոդված 25. Դաշնակիցների և Թուրքիայի միջև թշնամական գործողությունները կդադարեն 1918 թվականի հոկտեմբերի 31-ին՝ հինգշաբթի օրը¹⁷:

Եվ ահա զինադադարի ստորագրումից անմիջապես հետո Միջագետքյան ռազմաճակատում գտնվող բրիտանական զորքերը շարժվեցին Մոսուլ¹⁸, որն առանց դիմադրության օկուպացրին նոյեմբերի 4-ին¹⁹:

Ինչ վերաբերում է Կոստանդնուպոլսում գտնվող ՀՀ պատվիրակությանը, ապա նրանք, ծանոթանալով զինադադարի պայմաններին, անմիջապես հասկացան, որ «Հայաստանի (Արևմտյան Հայաստանի) ազատութիւնը ապահովուած չէ: Զինադադարը չէր պահանջեր Հայաստանի գրաւումը Դաշնակից զորքերու կողմէ, զինաթափ չէր ընէր Թուրքիան եւ կպարունակէր այն բոլոր դժբախտ կարելիութիւնները, որոնք ապագային իրողութիւն դարձան»²⁰:

Դաշնակիցների շրջանում առանցքային հարց էր մնում, թե ում հրամանատարությամբ պետք է Դաշնակիցների նավատորմը մտնի Կոստանդնուպոլիս: Բրիտանական կողմը, փաստարկելով այն հանգամանքը, որ Ֆրանսիա-

¹⁷ 25 հոդվածից բաղկացած Մուդրոսի զինադադարի համաձայնագրի ամբողջական տեքստը տե՛ս Հայաստանը միջազգային դիվանագիտության և սովետական արտաքին քաղաքականության փաստաթղթերում 1828-1923, խմբ.՝ պրոֆ. Զ. Ս. Կիրակոսյանի, Երևան, 1972, էջ 537-539: Անգլերեն տարբերակը տե՛ս Armenia. Political and ethnic boundaries. 1878-1948, Ed. By Anita L. P. Burdett, 1998, p. 378-381: ՀԱԱ, Ֆ.200, ց.1, գ.161, թ.8 և շրջ.:

¹⁸ 1918 թվականի դեկտեմբերին Լոնդոնում Ֆրանսիայի և Մեծ Բրիտանիայի վարչապետներ Ժ. Կլեմանսոյի և Դ. Լլոյդ-Ջորջի միջև համաձայնություն կայացվեց, ըստ որի՝ դեռևս 1916 թվականի «Սայքս-Պիկոյի» համաձայնագրով ֆրանսիական «ազդեցության գոտում» հայտնված Մոսուլն անցնում էր բրիտանական «ազդեցության գոտի», ինչի դիմաց Մեծ Բրիտանիան Ֆրանսիային խոստացավ Հյուսիսային Միջագետքի նավթադաշտերի կեսի շահագործման իրավունք (տե՛ս **Lenczowski G.** The Middle East in world affairs. Ithaca-New York, 1952, p. 73):

¹⁹ **Lord Hankey.** The Supreme Command. 1914-1918, vol. 2, p. 845.

²⁰ **Խատիսեան Ալ.**, Հայաստանի Հանրապետության ծագումն ու զարգացումը, էջ 113:

յուն և Բալկաններում Դաշնակիցների զորքերի գլխավոր հրամանատարի պաշտոնները զբաղեցնում են ֆրանսիացի զեներալները, պնդում է, որ Կոստանդնուպոլիս մտնող Դաշնակիցների նավատորմի հրամանատար պետք է լինի ծովակալ Ս. Ա. Գաֆ-Քալթրոպը²¹:

1918 թվականի նոյեմբերի 13-ին Դաշնակիցների նավատորմն օկուպացնում է Նեղուցներն ու Կոստանդնուպոլիսը: Արդյունքում քաղաքում ամբողջ ռազմական, քաղաքական և վարչական իշխանությունը կենտրոնանում է Դաշնակիցների կողմից նորանշանակ Գերագույն կոմիսարի՝ ծովակալ Ս. Ա. Գաֆ-Քալթրոպի ձեռքում, ով կառավարելու էր Գերագույն հանձնաժողովի մեջ ընդգրկված մեկական բրիտանացի, ֆրանսիացի և իտալացի անդամների օգնությամբ²²:

Ինչ վերաբերում է Այսրկովկասին, ապա բրիտանական կողմը հասնում է նրան, որ 1918 թվականի նոյեմբերի 13-ին ֆրանսիական և բրիտանական կողմերը վերահաստատում են Ռուսաստանի հարավային շրջանները միմյանց միջև «ազդեցության գոտիների» բաժանելու մասին դեռևս 1917 թվականի դեկտեմբերի 23-ին ստորագրված գաղտնի համաձայնագիրը, որի 3-րդ կետով բրիտանական «ազդեցության գոտին» ներառում էր Դոնի կղզակական տարածքները, Հյուսիսային Կովկասը, Այսրկովկասը, Քուրդիստանը²³:

1918 թվականի նոյեմբերի 14-ին թուրքական զորքերը թողնում են Բաքուն²⁴: Նոյեմբերի 17-ին բրիտանական զորախումբը՝ զեներալ Ու. Թոմսոնի հրամանատարությամբ, մտնում է Բաքու: 1918 թվականի դեկտեմբերի 6-ին թուրքական բանակը թողնում է Ալեքսանդրապոլը²⁵: Դեկտեմբերի 23-ին բրիտանական զորքերն ափ են իջնում Բաթումում և դեկտեմբերի 25-ին մտնում Թիֆլիս²⁶: Բրիտանացիներն իրենց լիակատար վերահսկողության տակ են վերցնում ռազմավարական կարևորագույն նշանակություն ունեցող Այսրկով-

²¹ Knudsen E. L. Great Britain, Constantinople and the Turkish Peace Treaty 1919-1922, p. 20 – 21.

²² Shaw S. J., E. K. Shaw. History of the Ottoman Empire and Modern Turkey. Vol. 2, p. 329: Knudsen E. L. Great Britain, Constantinople, and the Turkish Peace Treaty 1919-1922, p. 22-23.

²³ Մեծ տերությունները, Օսմանյան կայսրությունը և հայերը ֆրանսիական արխիվներում 1914-1918, հատոր 2, կազմող՝ Ա. Պելլերյան, թարգմ. ֆր-ից, Երևան, 2005, էջ 289:

²⁴ Hovhannisian R. G. The Republic of Armenia, vol. 1, Berkeley-Los Angeles-London, 1971, p. 61.

²⁵ ՀԱԱ, ֆ. 45, ց. 1, գ. 32, թ. 4-ի շրջ.:

²⁶ Адамия В. И. Из истории английской интервенции в Грузии (1918-1921гг.), стр. 48, 51.

կասի երկաթուղային ցանցը և Բաքու-Բաթում նավթատարը:

1918 թվականի դեկտեմբերին Կոստանդնուպոլիս ժամանած բրիտանական բանակի գեներալ Էդմունդ Ալենբիև և Օսմանյան կայսրության նորաշնչանակ Մեծ վեզիր Ահմեդ Տեվֆիկ փաշան ստորագրում են գաղտնի համաձայնագիր («ստացել է Է. Ալենբիի լրացուցիչ 10 պայմանները Մուդրոսի համաձայնագրին» անվանումը), որի համաձայն միայն բրիտանական զորքերը իրավունք ստացան օկուպացնելու Հարավային Անատոլիան և Կիլիկիան, ինչը որ եղավ 1919 թվականի հունվարին²⁷:

Կարճ ժամանակ անց՝ 1919 թվականի հունվարի 30-ին, Անտանտի տերությունները հաղթողի իրավունքով պաշտոնապես հայտարարում են, որ Օսմանյան կայսրությունը որպես այդպիսին դադարեցնում է իր գոյությունը²⁸:

Այսպիսով, հետպատերազմյան բրիտանական փաստացի տիրապետության սահմանները ձգվում էին Սև ծովի ափերից ու Կոստանդնուպոլսից մինչև Հնդկաստան՝ ներառելով Միջին Ասիան, Հյուսիսային Կովկասն ու Այսրկովկասը, Իրանը, Միջագետքը, Սիրիան, Կիլիկիան (մինչև վերջիններին՝ Ֆրանսիային անցնելը), Պաղեստինը, Եգիպտոսը: Առաջին համաշխարհային պատերազմի արդյունքում բրիտանացիները մեծամասամբ լուծեցին աշխարհառազմավարական այն խնդիրները, որոնք դեռևս պատերազմից առաջ դրված էին Մեծ Բրիտանիայի ռազմաքաղաքական ղեկավարության առաջ:

МУДРОССКОЕ ПЕРЕМИРИЕ

АЙК НАЗАРЯН

В конце Первой мировой войны Османская империя вынуждена была капитулировать. Но благодаря большим усилиям британской дипломатии, 30 октября 1918 года, было подписано Мудросское перемирие только между Османской Турцией и Великобританией, вытеснив Францию из этого процесса. Это дало возможность британской стороне заставить Османскую Турцию принять только британские условия, включая оккупацию проливов (Дарданеллы и Босфора), Константинополя, Палестины, Сирию, Киликию, Ирака и Закавказья британскими войсками.

²⁷ Шамстудинов А. М. Национально-освободительная борьба в Турции 1918-1923гг. Москва, 1966, стр. 24.

²⁸ Сваранц А. Пантюркизм в Геостратегии Турции на Кавказе. Москва, 2002, стр. 86.

Ключевые слова – Первая мировая война, Великобритания, Франция, Османская империя.

ARMISTICE OF MUDROS

HAYK NAZARYAN

At the end of the First World War, the Ottoman Empire had to capitulate. But due to British Diplomacy efforts, the Amistice of Mudros was signed in October 30 1918 only between Great Britain and the Ottoman Empire, leaving France out of the negotiations. Under the terms of the armistice, the ottomans agreed to surrender the Dardanelles and Bosphorus Straits, Constantinople, Palestine, Syria, Cilicia, Iraq and Transcaucasus to the British military forces.

Key words - The First World War, Great Britain, France, The Ottoman Empire.

ՄՇԱԿՈՅԹԻՆ ԵՒ ԿՐՕՆԻՆ ՓՈԽ ՅԱՐԱԲԵՐՄԱՆ ՀԱՐՑԸ ՀԱՅ ԱՒԵՏԱՐԱՆԱԿԱՆ ԵԿԵՂԵՑԻՈՅ ՄԷՋ

ՎԵՐ. ՅԱՐՈՒԹԻՒՆ ՍԵԼԻՄԵԱՆ

XIX դարի առաջին կեսին հոգևոր-մշակութային վերակողմնորոշումը ընթանում էր արդյունավետ: Ազգային ինքնագիտակցության աճը առավել ուժգին մարմնավորվում էր ռոմանտիկների երկերում: Հոգևոր կյանքը այդ ժամանակաշրջանում նշանավորվում է հայրենասիրական տրամադրություններով (Մ. Նալբանդյան, Ռ. Պատկանյան, Ս. Շահագիր):

Թվարկված և էլի շատ ուրիշների անուններն այդ ժամանակաշրջանում հաճախ են հանդիպում «Աւետաբեր և Շտեմարան գիտելեացի»-ի էջերում՝ երբեմն նրանցից կատարվող թարգմանությունների տեսքով, երբեմն գրական ընդհանուր տեսություններում: Ահա այսպիսի գրական, քաղաքական, կրոնական միջավայրում էր գործում ավետարանական եկեղեցին XIX դարի 40-60-ական թվականներին, և նրա հրատարակած լրագիրը կամա-ակամա անտարբեր չէր կարող լինել երկրում կատարվող իրադարձություններին, հասարակական տրամադրություններին, մանավանդ բազմաթիվ էին քաղաքական, սոցիալական այն խնդիրները, որոնք նման էին ողջ Հայաստանում տիրող իրավիճակի և՛ օտար զավթիչների լծի տակ կեղեքող ազգերի ճակատագրի, և՛ ազգային-ազատագրական գերակա խնդիրների հրամայականի պահանջով:

Բանալի բառեր – Աւետարանական եկեղեցի, ազատականացում, «Աւետաբեր» պարբերաթերթ, հոգետոր մշակոյթ, ազգային ինքնագիտակցութիւն, լուսաւորականութիւն:

«Շտեմարան պիտանի գիտելեաց» պարբերականը հոգետոր-կրօնական եզակի կազմակերպութիւն մըն էր, որ հանգամանքներու բերումով ծառայութիւններ մատուցեց նաեւ «աշխարհիկ մշակոյթին»՝ պարագծելով եւ ուղեցոյց դառնալով կեանքի ամենաբազմազան՝ գրականութեան, հայագիտութեան, պատմագրութեան, աշխարհագրութեան, երկրագործութեան եւ այլ ոլորտներու մէջ: Դիւրին չէր այդ խնդիրը, մանաւանդ եթէ նկատի առնենք, որ Հայ Աւետարանական եկեղեցին, որպէս կրօնական կառոյց, կարիք չունէր ի յայտ գալու զանազան «խորթ» ասպարէզներու մէջ:

Քրիստոնէութեան եւ քաղաքակրթութեան յարաբերակցութեան մասին բազմաբնոյթ բանավեճերը կը շարունակուին առ այսօր: Անոնց կը մասնակցին պատմաբաններ ու աստուածաբաններ, պետական գործիչներ ու հոգետորականներ, կաթողիկներ ու բողոքականներ, քրիստոնէութեան հետետորդներ ու հակառակորդներ: Այդ վեճերը կը կատարուին հրապարակաւ՝ միմեանց հակադիր զանազան խումբերու մասնակցութեամբ: Երբեմն բանավեճը կը սեւեռուի որոշակի խնդիրներու վրայ, ինչպէս՝ այն հարցին վրայ, թէ ինչ տեղ ունի

քրիստոնէական հաւատքը համընդհանուր կրթութեան մէջ եւ կամ քրիստոնէական բարոյախօսութիւնը՝ տնտեսական կեանքին մէջ: Երբեմն ան կ'ընդգրկէ հարցերու աւելի լայն շրջանակ՝ կապուած ընդհանուր աշխարհակարգի համար եկեղեցւոյ պատասխանատուութեան հետ: Այս վճերը որքան բազմակողմանի, նոյնքան ալ խճճուած են: Երբեմն կը թուի, թէ խնդիրը պարզորոշուած է ու ինկած է քրիստոնէական մշակոյթի հետետորդներու եւ հանրային կեանքի ամբողջական աշխարհականացման պաշտպաններու միջեւ: Եւ այդ ժամանակ ի յայտ կու գան նոր բարդութիւններ. բարեպաշտ հաւատացեալներ, անբացատրելիօրէն, կը կենան անհաւատներու քովը՝ պահանջելով, օրինակ, որ կրօնը հանուի հանրային կրթութեան ոլորտէն, փաստօրէն հանդէս գալով յաջակցութիւն ակնյայտ հակաքրիստոնէական քաղաքական հոսանքներու:

Ակսած վաղ քրիստոնէական շրջանէն, մշակոյթ-կրօն յարաբերութիւններու պարզաբանումին խնդիրը մշտապէս եղած է քննութեան նիւթ: Առաջին քրիստոնէայ մտածողները նոյն ատեն իրենց ժամանակի ամենազարգացած մարդիկ էին, հասարակութեան այն խաւը, որ ժամանակակից ըմբռնումով կը կոչուի մտաւորականութիւն: Պատկերը նոյնն էր նաեւ հայ իրականութեան մէջ: 5-րդ դարու հայ մեծ մտածողները /Խորենացի, Եղիշէ, Կորիւն, Փարպեցի եւ ուրիշներ/ հոգեւորականներ էին, հանգամանք մը, որ չնչին բացառութիւններով պահպանուեցաւ ամբողջ միջնադարուն եւ մինչեւ նոր ժամանակները: Այսինքն, եթէ մենք կը խօսինք հայ հին եւ միջնադարեան մշակոյթի մասին ամենալայն ընդգրկումով /մանաւանդ պետականութեան կորուստէն ետք/, կրնանք արձանագրել, որ մեծ մասամբ գործ ունինք վանական մշակոյթի հետ: Այդ միանգամայն բնական կացութիւն է, որովհետեւ, ինչպէս կը գրէ մեր ժամանակներու բողոքական նշանաւոր աստուածաբան Ռ. Նիբուրը. «Անհնարին է ըլլալ միայն քրիստոնէայ՝ առնչութիւն չունենալով մշակոյթի հետ, քանի որ հաւատը պէտք է արտայայտուի լեզուի, բառերու, համամարդկային մշակոյթէն եկող գաղափարներու օգնութեամբ»¹: Անկասկած, այդ պարագային անմիջապէս կը ծագի լեզուի, բառերու եւ գաղափարներու «մաքրութեան» հարցը, ուր կրնան ըլլալ պահպանողական կամ արմատական ծայրայեղ մեկնաբանութիւններ: Ռիչըրտ Նիբուրը մասնաւորապէս ուշադրութիւն կը հրաւիրէ մշակոյթի նկատմամբ եկեղեցւոյ երկակի վերաբերմունքի վրայ. «Այդ արմատական քրիստոնէաներն են, որոնց համար արտաքին աշխարհը խաւարի թագաւորութիւն է: Անոնց յարուկ է մշակոյթի՝ որպէս գայթակղութեան, կոռուպչու-

¹ **Небур Р. и Небур Р.** Избранные труды. Христос и культура. Москва, 1996, стр. 541.

թեան, եսասիրութեան եւ նիւթապաշտութեան մերժումը... Հակառակ կողմը կը ներկայացնեն «մշակութային քրիստոնեաները», որոնք բոլորի կողմէն ընդունելի բարքերու ճնշումին տակ տեղի կու տան»: Սակայն, «քրիստոնեաներու ճնշող մեծամասնութիւնը, որ կարելի է կոչել եկեղեցական կեդրոնամիտութիւն, կը հրաժարի բռնել ինչպէս մշակոյթի նկատմամբ արմատական դիրքորոշում ունեցողներու, նոյնպէս ալ անոնց կողմը, ովքեր Քրիստոսը կը յարմարեցնեն մշակոյթին»² :

Խորհելով եկեղեցոյ եւ մշակոյթի համատեղելիութեան խնդիրի մասին՝ Նիբուրը նաեւ կը նկատէ. «Այս աշխարհէն ջրլալու» Քրիստոսի յարկութիւնը Անոր մէջ մշտապէս կը հիսուտի այս աշխարհի մասին հոգ տանելու հետ. Անոր կոչը եւ Անոր մէջ երեւան եկած աստուածային զօրութիւնը անբաժանելի են մարդոց հո՛ւս եւ հիմնա՛ գործուն ըլլալու պատուիրաններէն»³: Մասնաւորապէս «Շտեմարան պիտանի գիտելեաց»-ի պարագային հարկ է ընդգծել վերջինիս ատեարանական բնոյթը: Այս տեսանկիւնէն խնդիրը մասամբ կարելորուած է այլ եկեղեցիի վերաբերմամբ. «Կաթոլիկ եկեղեցին ընդունում է Քրիստոսի մէջ Աստուծո՛ւ եւ Մարդո՛ւ բացարձակ հաւասարակշռութեան գաղափարը, բայց միջնադարում այն ընկալում է նախ եւ առաջ Նրա Աստուածային հիպոստատի տեսանկիւնից...Այս տեսանկիւնից արուեստի եւ գրականութեան հիմնական սիւժէն է՝ Աստուծո կեանքը, տառապանքը, մահը: Ամէն ինչ պրփուում է սիւժէ-տային այս առանցքի շուրջը՝ զարգացնելով իմաստային այս կամ այն կողմը...»⁴, - մշակոյթ-կրօն յարաբերութեան առնչութեամբ կը գրէ Հ. Էդոյեանը:

Կոնստանտինի սրբացումը, հաւատքի մեծ խորհրդանիշներու ձեւակերպումը, պապականութեան մեծարումը, վանականութեան շարժումը, Օգոստինոսի պլատոնիզմը, Թովմա Աքվինացիի արիստոտելիզմը, Ռեֆորմացիան ու Վերածնունդը, Լուսաւորականութիւնը, լիբերալիզմը եւ սոցիալական ատեարանականներու շարժումը.- այս ամէնը խնդիրին անվերջանալի զարգացումի ճանապարհին եղած բազմաթիւ ուղեւիշներէն միայն մաս մըն են: Այն նկատելի է նաև տարբեր դարաշրջաններու մէջ՝ արտայայտուած զանազան հակադրութիւններով, ինչպէս՝ բանականութեան ու յայտնութեան, կրօնի ու գի-

² Նոյն տեղում, էջ 543:

Սահակեան Ա., Ժողովրդական քրիստոնէութիւնը միջնադարեան Հայաստանում, Երևան, 2014:

³ Տե՛ս «Շտեմարան պիտանի գիտելեաց», 1839, թիւ 5:

⁴ **Էդոյեան Հ.** Շարժում դէպի հաւասարակշռութիւն, Սարգիս Իսաչեան-Փրինթինֆո, Երևան, 2009, էջ 26:

տութեան, բնութեան ու աստուածային օրէնքներու, պետութեան ու եկեղեցւոյ, չդիմադրութեան ու բռնութեան միջեւ բախումները:

Ըստ էութեան, այդ քրիստոնէութեան ու քաղաքակրթութեան յարաբերակցութեան խնդիրը չէ, քանզի բուն քրիստոնէութիւնը, ինչպէս ալ որ մենք զայն բնութագրենք՝ որպէս եկեղեցի, հաւատքի խորհրդանիշ, բարոյախօսութիւն կամ աշխարհայեացք, ինքնին մշտական շարժումի մէջ է երկու ծայրագոյն կէտերու՝ Քրիստոսի ու մշակոյթի բեւեռներու միջեւ: Խնդիրը յատկապէս անոնց յարաբերութիւններու մէջ է: Երբ քրիստոնէութեան առջեւ բանակաւորութեան ու յայտնութեան հարցը կը ծագի, հոն գլխաւորը այն է, թէ ինչպէս իրարու հետ կը յարաբերին Քրիստոսի յայտնութիւնը եւ աշխարհի որեւէ մշակոյթի մէջ գերիշխող դիրք ունեցող բանականութիւնը: Երբ քրիստոնէութիւնը կը փորձէ տարբերակել, հակադրել կամ միաւորել բանականութեան չափորոշիչները Աստուծոյ կամքին հետ, գործ կ'ունենայ մէկ կողմէն մշակոյթի շրջանակներու մէջ ձեւաւորուած բարոյ ու չարի հասկացութեան, միւս կողմէն՝ Քրիստոսի մարմնաւորած բարոյ եւ անոր հակոտնեայ չարի հասկացութեան հետ:

Նոյն ատեն հարկ է նշել, որ Քրիստոս մշտապէս ուշադիր էր մարդու մշակութային իւրայատկութիւններու նկատմամբ: Ան կ'ապրէր այս աշխարհին մէջ, սակայն այս աշխարհի մաս չէր: Ան չընդունեց այս աշխարհի արժէքային համակարգը, որ կը հակասէր Իր արժէքներուն: Սակայն աշխարհէն հոգեւոր հեռացումը աշխարհէն մեկուսացում չէ, այլ սեփական գերմշակոյթի ձեւաւորում, որ կը հիմնուի կանխակալ կարծիքի ու կարծրատիպերու վրայ: Այդ պատճառով եկեղեցին նկատի կ'առնէ մշակոյթի ազդեցութիւնը, դերը եւ որոշ իմաստով նաեւ անոր անհրաժեշտութիւնը ու օգտակարութիւնը⁵:

Ետմիջնադարեան շրջանակներու մէջ հոգեւոր հասկացութեան ըմբռնումը կու գայ Վ. ֆոն Հումբոլդտի պատմա-փիլիսոփայական գաղափարներէն: Ըստ անոր պատմագիտական տեսութեան, համաաշխարհային պատմութիւնը ոգիի զօրաւոր գործունէության արդիւնք է, ուժ, որ կը գտնուի իմացութեան սահմաններէն դուրս եւ կը դրսեւորուի կարգ մը անհատներու ստեղծագործական ունակութիւններով ու անձնական ջանքերով: Այս համագործակցութեան պտուղները կը կազմեն մարդկութեան հոգեւոր մշակոյթը⁶:

⁵ Այս մասին տե՛ս **Лещук И. И.** Лабиринты духовности. Одесса, 2001, стр., 129-131.

⁶ Տե՛ս **Гумбольдт В.** Язык и философия культуры. Москва, 1985.

Ժամանակակից ըմբռնողութեամբ ընդհանուր իմաստով հոգեւոր կը նկատուի այն ամբողջութիւնը, որ կը դրսեւորուի աշխարհի ու մարդու մէջ: Հասարակագիտութեան, մշակութաբանութեան եւ անլի յաճախ հրապարակախօսութեան մէջ յաճախ «հոգեւոր» կ'անուանեն հասարակութիւնը միաւորող այն սկզբունքները, որոնք կ'արտայայտուին բարոյական արժէքներու եւ ասանդոյթներու տեսքով եւ, սովորաբար, կը խտանան կրօնական ուսմունքներու, ինչպէս նաեւ գեղարուեստի ու ընդհանրապէս արուեստի ստեղծագործութիւններու մէջ: Այս մօտեցումով հոգեւորի արտածումը անհատական գիտակցութեան մէջ կը կոչուի խիղճ, ինչպէս նաեւ կը հաստատուի, որ հոգեւորի ամրապնդումը կ'իրագործուի քարոզչութեամբ, լուսաւորչական, գաղափարադաստիարակչական կամ հայրենասիրական գործունէութեան մէջ:

Հոգեւորի ըմբռնման միանգամայն այլ դիրքորոշում ունի մարքսիզմը: Հոն հոգեւորը կը նոյնացուի գաղափարախօսութեան հետ: Այս պարագան յատկապէս կ'ուզենք ընդգծել, որովհետեւ խորհրդային շուրջ եօթանասուն տարիներուն հասարակութիւնը առաջնորդուած է յատկապէս այդ ըմբռնումով եւ մինչեւ օրս ալ գիտական կարգ մը ընկալումներու մէջ կ'իշխէ հոգեւորը գաղափարախօսութեան հետ նոյնացնելու մօտեցումը: Այսպիսի իրավիճակը ինքնին հասկնալի եւ բացատրելի է, որովհետեւ խորհրդային տարիներուն յաջորդած գաղափարախօսական դատարկութեան մէջ ամէնէն առաջ նկատելի է յատկապէս հոգեւորի ճգնաժամը, Ա. Իսահակեանի արտայայտութեամբ՝ «Ոգու սովը»: Այս երեւոյթը *անոմիա* անուան տակ կը նկարագրէ Ժ. Դյուրկիւեյմը^{7*}: Այն կը նշանակէ հասարակական յստակ չափանիշներու բացակայութիւն, մշակոյթի միասնութեան տրոհում, ինչի հետեւանքով մարդոց կենսագործունէութիւնը կը դադրի համապատասխանել իդեալական հասարակական կանոններուն:

Սակայն ասանդաբար հոգեւորը կը նոյնացուի կրօնականութեան հետ, իսկ արդի հասարակագիտութեան եւ սոցիալական փիլիսոփայութեան մէջ անոր աշխարհիկ տարբերակը կ'անուանուի *սոցիալական կապիտալ*: Անոր համաձայն՝ հոգեւոր մշակոյթը գիտելիքներու եւ գաղափարներու համակարգ

^{7*} *Անոմիա* յունարէն բառ է, որ կը նշանակէ օրէնքէն շեղում: Ըստ Ժ. Դյուրկիւեյմի՝ այդ հասարակութեան այն վիճակն է, երբ կը խախտուին արժէքները եւ բարոյական կանոնները, որոնք նախապէս կ'երաշխատուէին հասարակութեան կայունութիւնը: Տեսութիւնը հետազայ զարգացում ստացաւ Ռ. Մերտոնի աշխատութիւններու մէջ (տե՛ս Социальная структура и аномия. Москва, 1996, стр. 299-313):

է, որ յատուկ է իրաքանչիւր մշակութա-պատմական միատրի կամ մարդկութեանը ամբողջապէս:

Հոգեւոր մշակոյթը կը ծնի շնորհիւ անոր, որ մարդը ինքզինք չի սահմանափակեր միայն զգայական-արտաքին փորձով ու ատոր առաջնային նշանակութիւն չի տար, այլ հիմնական ու ելակէտային կը նկատէ հոգեւոր փորձը, շնորհիւ որուն կ'ապրի, կը սիրէ, կը հաւատայ եւ կը գնահատէ աշխարհի մէջ գոյութիւն ունեցող ամէն ինչ: Այդ ներքին հոգեւոր փորձով մարդը կ'որոշէ արտաքին, զգայական փորձի իմաստը ու բարձրագոյն նպատակը:

Այլ տեսակէտէ մը հոգեւոր մշակոյթ հասկացութիւնը սերտօրէն կ'առնչուի հայրենասիրութեան գաղափարին: Իրաքանչիւր ժողովուրդ կոչուած է ընդունելու իր բնական ու պատմական տրուածութիւնը եւ մշակելու զայն՝ որպէս ազգային-ստեղծագործական միասնական փորձ: Եթէ ժողովուրդը չ'ընդունի այդ բնական պարտականութիւնը, հոգեպէս քայքայուելով՝ կը մեռնի ու կ'անհետի պատմութեան ասպարէզէն: Թումանեանի արտայայտութեամբ «հայրենասիրական այդ կորովն» է, որ կը ստիպէ մշտապէս խորհիլ ազգին «դեղ ու դարման» ըլլալու մասին⁸:

«Գլխուս ջղերն ուժովցած, բայց հին ունակութեամբ պաշարուած դարձեալ սկսայ հին խնդրոց վրայ մտածել եւ ինքնիրենս խօսիլ եւ հառաչել,-կը գրէ «Շտեմարան»-ի յօդուածագիրը,- եւ ազգասիրութեամբ եւ ուսումնասիրութեամբ վառուած եմ, կ'ըսէի Աստուծոն փառք, նաեւ համեստ կյանք մը ունեցած, բայց ինչ ջանք որ ըրի ազգիս եւ կամ իմ օգրիս համար, գրեթէ պարապն ելան. չկրցայ գտնել անանկ հրահանգ մը /ուսմունք մը/, որ հասարակաց օգրակար եւ դիւրին ըլլայ, աշխարանքէն ծանծրացած սկսայ զքօսանք մը /զուարճութիւն մը/ փնտրել եւ չգտայ հանգիստ եւ օգրակար բան մը. սիրտս դեռ պարապ է, կ'իմանամ որ ասիկա սփոփանք մը /մխիթարութիւն մը/ կ'ուզէ եւ այս շփոթուած ժամանակիս եւ տեղոյս մէջ չեմ կարող գտնելու, մանաւանդ որ զուրիշներն ալ ինծի պէս կարօտ կը տեսնեն: Կարելի՞ բան է արդեօք գտնել անանկ հրահանգ մը, անանկ զքօսանք մը, որ ժամանակիս պարագայից մէջ դեղ մը, դարման մը ըլլայ սրտիս եւ նմանեացս»⁹:

Իր եւ բնութեան հոգեւորացումը իրաքանչիւր ժողովուրդ կը կատարէ իրովի, որ ունի անկրկնելի իրայատկութիւններ: Վերածնունդի անհատապաշտութիւնը նպաստեց մարդու հեղինակութեան, ճշմարտութեան բացա-

⁸ «Շտեմարան պիտանի գիտելեաց», 1839, թիվ 12:

⁹ Նոյն տեղում, թիվ 10:

յայտման գործին մէջ անձի դերի բարձրացումին եւ մտային գործունէութեան մէջ՝ քննադատական ասանդոյթի ձեւաւորումին: «Ես»-ը պէտք է դառնար «բոլոր իրերու չափանիշը»: Անհատական դիրքորոշումը լիովին իրագործուեցաւ բողոքական դասանանքին հետեւող մտածողներու ուսմունքներու մէջ¹⁰:

Այդ իւրայատկութիւնները իւրաքանչիւր ժողովուրդի հոգեւոր մշակոյթի տարբերակիչ յատկանիշներն են, որ հնարաւոր կը դարձնեն հայրենասիրութիւնը եւ ազգային մշակոյթ հասկացութիւններու գոյութիւնը:

Պատկերաւոր խօսքով՝ հոգեւոր մշակոյթը կարծես օրհներգ է, որ պատմութեան մէջ կ'երգեն համայն ժողովուրդով: Յանուն այդ հոգեւոր երաժշտութեան ստեղծումին ժողովուրդներ կ'ապրին դարէդար՝ աշխատելով ու տառապելով, վերելքներով ու անկումներով: Այդ երաժշտութիւնը ինքնայատուկ է իւրաքանչիւր ժողովուրդի համար: Անոր մէջ ճանչնալով իր հոգւոյն համահունչ տարրերը, մարդը կը ճանչնայ իր Հայրենիքը եւ կը համաձուլուի անոր, ինչպէս մէկ ձայնը կը ձուլուի երգչախմբի ձայնին:

Բաղդատաբար անելի բարդ է «մշակոյթ» հասկացութեան սահմանումը: Մենք կ'առաջնորդուինք մշակոյթի վերաբերեալ Ալբերտ Շվեյցերի սահմանումով, որովհետև հոն, մեր կարծիքով, կը համադրուին մշակոյթի ընկալման ե՛ւ աշխարհիկ, ե՛ւ կրօնական մօտեցումները: «*Մշակոյթը*, - կը գրէ 20-րդ դարու այս մեծագոյն մարդասէրներէն մէկը, - *բոլոր ոլորտներու մէջ եւ բոլոր տեսակէտներով առանձին մարդու եւ ամբողջ մարդկութեան նուաճումներն են այն չափով, որքանով որ այդ նուաճումները կը նպաստեն անհապի հոգեւոր կատարելագործումին եւ ընդհանուր յառաջադիմութեան*»¹¹: Ատկէ ելլելով կարելի է ըսել, որ մշակոյթը հոգեւոր կեանքի յարաբերութեամբ հանդէս կու գայ որպէս իւրացուած եւ առկայ միտքի անհրաժեշտ աստղծ, որպէս բովանդակութիւն: Այսինքն, որպէս միտքի աստղծ՝ մշակոյթը նախադրեալ է, իսկ միտքն այն է, ինչ անկէ կը ստեղծեն. այսպէս՝ մտածողութիւնը կը դառնայ մշակոյթի կազմաւորումի եղանակ: Այլ խօսքով՝ մշակոյթը բանական մօտեցում է իրականութեանը՝ զայն կատարելագործելու մղումով: Իսկ քրիստոնէութիւնը, մասնաւորապէս անտարանական ըմբռնմամբ, որ յաճախ կը տարփողուի «Շտեմարան պիտանի գիտելեաց»-ի էջերուն մէջ, այլ բան չէ, քան մարդու եւ իրականութեան կատարելագործման վարդապետութիւն:

¹⁰ Տե՛ս **Ջաքարեան Ս.**, Փիլիսոփայութեան պատմութիւն / Պատ. խմբ.՝ պրոֆ. Հ. Ղ Սիր-գոյեան, Երևան, 2000, էջ 175:

¹¹ Տե՛ս Философская энциклопедия. Том. 5. Москва, 1970, стр. 46:

Իտալական գրականութեան պատմաբանը կը գրէ, որ այդ միջոցին «Եւրոպան պարկառանքով վերակենդանացուց իր յիշողութիւնները, յափշտակուեցաւ անով, ծովուեցաւ անոր հետ, վերածնեց անցած կերպարներն ու զգացումները: Իւրաքանչիւր ժողովուրդը կը վերադառնայ իր ասանդներուն եւ անոր մէջ կը փնտռէ իր գոյութեան արդարացումն ու տեղը աշխարհի վրայ, իր ձգտումներու օրինականութիւնը: Յունական եւ հռոմէական հնութեան փոխարէն կը յայտնուի ազգային հնութիւնը՝ ներծծուած միատրիչ բարձրագոյն ոգիով, կ'արթննայ երեւակայութիւնը՝ ոգեշնչուած ազգային հպարտութեամբ ու միստիկայի հասնող կրօնական յուզավառութեամբ»¹²:

Խնդիրը նոյնն է հայութեան պարագային: «Եւ ահա, ոգեւորուած դաւաճողանի մեծ գաղափարներով, հայ մտաւորականները առաջադրում են երեք գործօններ՝ հայրենիք, լեզու, կրօն, որոնք պէտք է իրականացնէին ազգային վերաշինութեան մեծ նպատակը, եւ հետեւելով նրա օրինակին՝ գնացին դէպի հայոց պատմութեան հնագոյն դարերը»¹³, - կը գրէ գրականութեան պատմաբանը: «...Կրթել եւ դաստիարակել հայրենասիրական ոգով հայ երիտասարդներին...պահպանել եկեղեցու եւ ազգի յարատեւութիւնը»¹⁴-, հարցի առնչութեամբ կը մեկնաբանէ պատմաբան, ակադեմիկոս Աշոտ Յովհաննիսեանը: Խօսքը կը վերաբերի մշակութային ընդհանուր վերանորոգչութեան, որ գրեթէ երկու դար բազմաթիւ պատճառներով հայ միտքի տեսադաշտէն դուրս մնացած էր:

Այդ խնդիրը բարդ էր, սակայն համաեւրոպական պատմութիւնը կ'ընթանար նորոգումի ուղիով եւ յաճախ եւրոպական կրթութիւն ստացած, բայց հայրենիքին մէջ գործունէութեան նպաստաւոր պայմաններ չունեցած հայ մտածողներ կը գործէին գաղթածախներու մէջ: «Շտեմարան պիտանի գիտելեաց»-ին հեղինակը, անդրադառնալով 16-րդ դարէն սկսած մշակութային վերանորոգման շարժումին՝ կը գրէ. «Մարդիկ կրօնքին վէճերուն պատճառովը՝ երկայն արեւն ուսման հետեւէ ըլլալու անփոյթ ըլլալով, աս դարուս մէջ նորէն մասնաւոր եռանդութեամբ, գիտութիւններ սկսան ծաղկեցնել, որով բնաբանութեան, բնալուծութեան, չափական գիտութեանց ու բժշկականութեան մէջ շարք գիտեր գտնուեցան»¹⁵:

¹² Де Санктис. История итальянской литературы. Том 2. Москва, 1962, стр. 521-522.

¹³ Սարինյան Ս., Հայկական ռոմանթիզմ, Երևան, 1966, էջ 85:

¹⁴ Յովհաննիսեան Ա., Դրուագներ հայ ազատագրական մտքի պատմութեան, հ. 2, էջ 171, 172:

¹⁵ «Շտեմարան պիտանի գիտելեաց», 1839, թիվ 12:

Հաւատարիմ սեփական սկզբունքներուն՝ «Աւետաբեր եւ Շտեմարան պիտանի գիտելեաց»-ը վերանորոգութեան վերաբերեալ նոյնպէս յստակ դիրքորոշում ունի: Հանդէսին համար շատ աւելի կարեւոր են մարդկութեան բարոյական վերաշինութեան, մարդկային ընկերական հոգեբանութեան վերակերտումի, քրիստոնէական բարոյականութեան սկզբունքները: «...Կը խօսուի ստեպ վերաշինութեանց մասին,-խմբագրականներէն մէկու մէջ կը գրէ լրագիրը,-...Ականատես ենք նորոգումներու, հիմէն կառուցումներու...Չի խօսուիր սակայն, կամ շարքի կը խօսուի մարդկութեան բարոյականին վերաշինութեան մասին, աւելի ճշգրիտ պիտի ըլլար, եթէ ըսէի, մարդկային ընկերութեան հոգին վերջապէս կրթելու, ազնուացնելու, քրիստոնէական բարոյականի սկզբունքներուն վրայ հաստատելու ամէնէն կենսական հարցին շուրջ»¹⁶:

Ի վերջոյ, այդ ամէնը կը յանգի «հայկական գաղափարաբանութիւն» հասկացութեան, զոր այնուհետ ընդհանուր հիմք պիտի դառնայ հայրենիքին մէջ երկատուած եւ աշխարհով մէկ ցրի եկած հայ մտաւորականութեան ու կրօնական ամենատարբեր հայեցողութիւններ ունեցող խումբերը զիրար կապելու համար:

«Աւետաբեր եւ Շտեմարան պիտանի գիտելեաց»-ը, ի դէմս հայ աւետարանական եկեղեցոյ, կը գիտակցի իր առաքելութեան: «Որ եւ իցէ ազգի մը նախնիքը, որ արեւնօք գրականութեան մէջ ծաղկեր ու այս գեղեցիկ պարծանքն ունեցեր են, ի՛նչ հարկատու բան է որ իրենց հարազատ սերունդներուն օրինակ ըլլան այս ասպարիզին ընթացքին մէջ, որպէս զի նոյն ազգին սեփական ոգին րան անոնց: Նախնեաց գրուածքները իրենց հնութեանը համար աւելի քննութեան արժանի են. եւ ասոնցմէ մէկ քանիէն մարտնաստութեան արուեստը կը սորվի մարդ, որ հանճարին կենդանութիւն կու տայ. ուրիշներէն ալ ազգային լեզուին վրայ կրնանք տեղեկանալ, որ այդպիսի մարտնաստութիւններու ձեռքը բիրատու գեղեցկութիւններ կ'առնէ: Այս երկու նպատակովն է՝ փոշորած ձեռագիրներու մէջէն ամենայն ծանր աշխատութեամբ հանելով մեր նախնեաց գրուածքները, քանի մը տարիէ ի վեր կարգաւ կը տպագրէ զանոնք՝ ի վայելումն մեր ազգայիններուն»¹⁷, - կը գրէ «Աւետաբեր եւ Շտեմարան պիտանի գիտելեաց»-ին հեղինակը:

Հանդէսը գիտէ, որ միանգամայն տարբեր բնոյթ եւ ուղղաւածութիւն ունին «աշխարհիկ» եւ «հոգեւոր» գրուածքները, սակայն անոր նպատակը ոչ

¹⁶ «Աւետաբեր եւ Շտեմարան պիտանի գիտելեաց», 1864, թիվ 210:

¹⁷ Նոյն տեղում, 1866, թիվ 228:

թէ միայն հաւատի հոգեւոր խորհուրդին տարփողումն է /որուն համար այլ միջոցներ եւ եղանակներ կան/, այլ ազգին օգտակար իմացութիւններ տալը: «Մէկ ողջամիտ քրիստոնէայ ազգ մը չկայ Երոպացոց մէջ, որ հաւարոյ սուրբ խորհուրդները օրագրի կամ լրագրի նիւթ ընէ: Եւ թէ որ կան իրենց մէջ օրագիրներ՝ որ եկեղեցական նիւթերու վրայ կը խօսին, աղէկ գիտնալու է որ անոնք դրսի լուրեր ու թեթեւ տեղեկութիւններ ամենեւին չեն տար, որով անելի մասնաւոր գրքերու կարգը կ'անցնին՝ քան թէ լրագրութեանց: Իսկ մեր հասկացած եւ մեր ազգին հարկաւոր ու օգտակար ճանչցած լրագիրը ան է՝ որ ո՛րչափ կարելի է շարք բանի վրայ ստոյգ տեղեկութիւններ տայ՝ պարզ, դիւրիմաց ու զուարճալի ոճով»¹⁸, - կը գրէ «Աւետաբեր եւ Շտեմարան պիտանի գիտելեաց»-ը համարներէն մէկուն մէջ:

Այս փաստերը ինքնին խօսուն վկայութիւն են, որ աւետարանականները կտրուած չէին իրենց ժամանակէն եւ անմիջապէս կ'արձագանգէին դարաշրջանի առաջադրած թէ՛ հոգեւոր-բանասիրական, թէ՛ տնտեսական, թէ՛ բնագիտական եւ ի հարկին՝ նաեւ քաղաքական խնդիրներուն: Այս հանգամանքը կը կարեւորենք նաեւ այլ իմաստով. հայ աւետարանականներու ժառանգութիւնը սովորաբար քննուած ու գնահատուած է մեկուսի՝ նոյնիսկ փորձ չընելով զայն ուսումնասիրել եթէ ոչ համաեւրոպական, գոնէ հայ իրականութեան մակարդակով: Խօսքը կը վերաբերի նաեւ «Աւետաբեր եւ Շտեմարան պիտանի գիտելեաց»-ին, զոր հրապարակ եկաւ ժամանակաշրջանի մը մէջ, երբ արեւմտահայ մամուլի համար ամենաազատական շրջանն էր՝ 1854-1864 թթ.: Այս ամէնի հետեւանքը եղաւ քաղաքական ազատութիւնը, մասնաւորապէս՝ մամուլի ասպարէզէն ներս: Այդ պահէն սկսած՝ այլեւս անկարելի եղաւ կասեցնել կարծիքներու ազատութիւնը: «Աւետաբեր եւ Շտեմարան պիտանի գիտելեաց»-ի, ինչպէս ազգային, նոյնպէս եւ հոգեւոր-մշակութային քաղաքականութիւնը հասկնալու համար հարկ է իմանալ նաև գրական այն մթնոլորտը / Հայր Դեոնդ Ալիշան, Մկրտիչ Խրիմեան, Մկրտիչ Պէշիկթաշլեան, Խաչատուր Աբովեան, Ստեփանոս Նազարեան, Միքայէլ Նալբանդեան, Ռափայէլ Պատկանեան/, որ ձեւաւորուած էր ժամանակի հայ հասարակական պահանջներու թելադրանքով:

Պետք է նշել նաեւ, որ հայ Լուսաւորականութիւնը առանձնապէս աչքի չէր զարներ ո՛չ համարձակութեամբ, ո՛չ ալ արմատականութեամբ: Լուսաւորականները սովորաբար կը խուսափէին հասարակական, քաղաքական,

¹⁸ Նոյն տեղում, 1855, թիվ 53:

տնտեսական սուր խնդիրներ արժարժել: Անոնց հայացքները ընդգծուած պահպանողական էին: Նշուած յատկանիշներու ցուցումով կ'ուզենք ընդգծել հայ աւետարանականներու, մասնաւորապէս «Աւետաբեր եւ Շտեմարան պիտանի գիտելեաց»-ի դիրքորոշումներու ընդհանուր ուղղութիւնը. հանդէսը պահպանողական էր ո՛չ միայն այն պատճառով, որ հրատարակիչները հոգեւորականներ էին, այլեւ այդպիսին էր Պոլիս տիրող հասարակական եւ քաղաքական մթնոլորտը: Այսինքն, «Աւետաբեր եւ Շտեմարան պիտանի գիտելեաց»-ի հետաքրքրութիւնները մեծ մասամբ համահունչ էին Պոլսոյ մէջ իշխող մտայնութիւններուն:

19-րդ դարու առաջին կէսին հոգեւոր-մշակութային վերակողմնորոշումը կ'ընթանայ աւելի արդիւնաւէտ: Ազգային ինքնագիտակցութեան աճը առաւել ուժգին կ'արտայայտուի ռոմանթիկներու երկերու մէջ, եւ հոգեւոր կյանքը կը նշանաւորուի հայրենասիրական տրամադրութիւններով / Հայր Ղեւոնդ Ալիշան, Մկրտիչ Խրիմեան, Մկրտիչ Պէշիկթաշլեան, Միքայէլ Նալբանդյան, Ռաֆայէլ Պատկանյան, Սմբատ Շահագիզ/:

Թուարկուած եւ ուրիշ շատ անուններ այդ ժամանակաշրջանին յաճախ կը հանդիպին «Աւետաբեր եւ Շտեմարան պիտանի գիտելեաց»-ին մէջ՝ երբեմն անոնցմէ կատարուած թարգմանութիւններու տեսքով, երբեմն՝ գրական ընդհանուր տեսութիւններու մէջ:

Ահա այսպիսի գրական, քաղաքական, կրօնական միջավայրի մէջ կը գործէր աւետարանական եկեղեցին 19-րդ դարու 40-60-ական թուականներուն, եւ անոր հրատարակած լրագիրը կամայ-ակամայ անտարբեր չէր կրնար մնալ երկրին մէջ կատարուող իրադարձութիւններու, հասարակական տրամադրութիւններու հանդէպ, մանաւանդ որ բազմաթիւ էին քաղաքական, սոցիալական խնդիրները, որոնք նման էին ամբողջ Հայաստանի մէջ տիրող իրավիճակին՝ ե՛ւ օտար զաւթիչներու լուծին տակ կեղեքուող ազգի ճակատագրի, և՛ ազգային-ազատագրութեան գերակայ խնդրի հրամայականի պահանջով:

К ПРОБЛЕМЕ ВЗАИМООТНОШЕНИЙ КУЛЬТУРЫ И РЕЛИГИИ В АРМЯНСКОЙ ЕВАНГЕЛИСТСКОЙ ЦЕРКВИ

АРУТЮН СЕЛИМЯН

В первой половине XIX в. духовно-культурная переориентация шла в сторону национального самосознания армянского народа, и это ярко прояв-

лялось в патриотических настроениях духовного творчества авторов-романтиков того периода (М. Налбандян, Р. Патканян, И. Шаазиз).

Имена этих и других авторов часто встречаются на страницах "Аветабера" (Вестник) – по поводу переводов их произведений, или в качестве примеров в общих теоретических рассуждениях.

Вот в какой религиозно-политической и литературной среде издавался "Вестник" в 40-60 годы XIX века и вот почему журнал не мог оставаться безразличным к тем общественным настроениям, политическим событиям и общенациональным задачам, которые возникли из-за господствующего в Армении плачевного социального положения и императивных требований национально-освободительного движения.

Ключевые слова – Евангельская церковь, либерализация, "Аветабер" издание, духовная культура, национальное самосознание, просветление.

THE ISSUE OF CULTURE AND RELIGION IN THE ARMENIAN EVANGELICAL CHURCH

HAROUTIUN SALIMIAN

In the first half of the 19th century, the spiritual-cultural reorientation was efficiently taking place. The growth of national self-consciousness was more and more reflected in the writings of the Romantics. The spiritual life is marked by the sentiments in the works of Hayr Ghevont Alishan, Mgrdich Khrimyan, Mgrdich Beshigdashlian, Mikayel Nalbandyan and Raphael Patkanian.

The works of the above mentioned literary men and of many others in those years often appeared in the 'Avedaper yev Eshdemaran Bidani Kidelyats' periodical. Sometimes, some translations of their works or some of their literary essays were published. In such a literary, political, and religious environment was the Armenian Evangelical Church operating in the years 40-60 of the 19th century, and its periodical could not have been unconcerned about the events of the country and the public mood. At that time numerous were the political and social problems of the people throughout Armenia. These problems were similar to those of other nations that were under the yoke of foreign invaders. The resolution to the problems concerning the liberation of the nation was a real imperative.

Key words – Evangelical Church, Liberalization, "Avedaper" Periodical, Spiritual Culture, National Self-Consciousness, Enlightenment.

ՔԱՂԱՔԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ

ԽՈՐՀՐԴԱՅԻՆ ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՔԱՂԱՔԱԿԱՆ ՀԱՄԱԿԱՐԳԸ ԸՍՏ ԶԱՐԳԱՑԱԾ ՍՈՑԻԱԼԻԶՄԻ ՍԱՀՄԱՆԱԴՐՈՒԹՅԱՆ

ԱՐՄԱՆ ՍԱՐԳՍՅԱՆ

Հոգվածում փորձ է արված վերլուծության ենթարկելու ՀԽՍՀ քաղաքական համակարգը՝ համաձայն 1978թ. ապրիլին ընդունված այսպես կոչված զարգացած սոցիալիզմի սահմանադրության: Այնտեղ այն տեսակետներն են հիմնավորվում, որ թեև այդ սահմանադրությամբ ՀԽՍՀ-ն ուներ ժողովրդավարական քաղաքական համակարգ, բայց գործնականում այդ քաղաքական համակարգը կրում էր ամբողջատիրական բնույթ: Իշխանության մարմինները թեպետ ընտրովի էին, բայց պետական կառավարումն ամբողջությամբ իրականացնում էր Կոմունիստական կուսակցությունը: Սակայն այդ ամենը չէր նշանակում, որ այս համակարգում ամենևին չկային ժողովրդավարական տարրեր:

Բանալի բաներ – քաղաքական համակարգ, Սահմանադրություն, ՀԽՍՀ, ԽՍՀՄ, ամբողջատիրություն, ժողովրդավարություն, խորհուրդներ, Կոմունիստական կուսակցություն, իրավահավասարություն, կառավարում, հասարակություն, քաղաքական այլախոհություն:

Խորհրդային Հայաստանը, կազմելով ԽՍՀՄ պետության փոքրիկ բաղկացուցիչ մասը, ինչպես նշել ենք այլ առիթներով, պետք է կրկնօրինակեր պետական կառավարման համակարգի այն տեսակը, որը մատնանշվում էր այդ պետության հիմնական օրենքներով: Հայտնի ճշմարտություն է, որ 1960-80-ական թվականներն ընդունված էր համարել զարգացած սոցիալիզմի շրջան, ավելին՝ ԽՄԿԿ Կենտկոմի բնորոշումներում, որը բնականաբար ընդունելի էր բոլոր օղակների համար, այս ժամանակահատվածը համարվում էր զարգացած սոցիալիզմից աստիճանաբար կոմունիզմին անցնելու ժամանակաշրջան, որը գործնական կյանքում շատերին այն համոզումն էր ներշնչում, որ սոսկ տեսություն է, իսկ ոմանք էլ թերևս հավատում էին դրան: Կարծում ենք, որ Երկրորդ համաշխարհային պատերազմից հետո, ինչպես ընդունված է ասել, սոցիալիզմի՝ համաշխարհային համակարգի վերածվելը նույնպես իր նշանակությունն ունեցավ փուլային այս ձևակերպման համար, քանի որ կոմունիզմի հաղթանակը, բացի ներքին նյութական առատությունից, ենթադրում էր ամբողջ աշխարհի սոցիալիստականացում: Բայց ԽՄԿԿ համագումարների որո-

շումների ուշադիր ընթերցումն ու ուսումնասիրությունն այն համոզմունքին են բերում, որ տնտեսական առումով երկրի վիճակն այնքան էլ հուսալի չէր, իսկ երկրորդ համաշխարհային պատերազմից հետո կարմիր բանակի սվիններով խորհրդային սոցիալիզմի արտահանումը արդեն 1950-ական թվականներին այն համոզմունքն էր ներշնչում, որ պարտադրված բռնապետական վարչակարգերը սոցիալիստական երկրների ժողովուրդների կողմից այնքան էլ հանդուրժելի չէին: Ստացվում է, որ իրական վիճակը մի բան էր ասում, բայց տեսականորեն բոլորովին ուրիշն էր փորձում հիմնավորվել: Հիշյալ ժամանակահատվածը, որն այսօր էլ շատերի հիշողության մեջ արմատացել է հիրավի «կոմունիզմի» ժամանակաշրջան, իրականում չի համընկել ո՛չ այդ կոմունիզմի համար տեսություններով նախատեսված չափանիշներին և ո՛չ էլ ժողովրդավարական համակարգին, որի առավել կատարելագործումը պետք է հանգեցներ կոմունիզմին, որի օրոք պետք է վերանար պետական ապարատը: Բայց իրականում մենք ականատեսն ենք նույն ամբողջատիրական վարչակարգի, այլախոհության հիմնովին բացառման, պարենային հարցի ավելի ու ավելի սրման: Փոխվում են կարգախոսները, որոնցով բռնատիրական վարչակարգի վարագուրելն ամենևին էլ չէր հաջողվում: Այնպես որ ԽՍՀՄ 1977թ. Սահմանադրությունը և դրա դրույթների հիման վրա ու 1978թ. ապրիլի 14-ին Հայկական ԽՍՀ իններորդ գումարման Գերագույն խորհրդի արտահերթ յոթերորդ նստաշրջանում ընդունված Սահմանադրությունն ամենևին չեն մատնանշում ժողովրդավարական փոփոխություններ՝ նախորդների համեմատությամբ գործնականում, այն դեպքում, երբ նախկին գործելաոճով շարունակում էր կառավարել Կոմունիստական կուսակցությունը: Ուրեմն, վերլուծելով այս Սահմանադրության հիմնական դրույթները, մենք դարձյալ պետք է փորձենք այնտեղ գտնել ձևակերպումների անհամատեղելիություններ իրական քաղաքական կյանքի հետ և ժողովրդավարության այն տարրերը, որոնք, Սահմանադրության մեջ արտացոլված լինելով, իրոք գործնականում էլ կային: Սահմանադրության առաջին բաժնի առաջին գլխում, որը վերաբերում է «Հայկական ՍՍՀ համակարգի և քաղաքականության հիմունքներին», «Քաղաքական սիստեմի» տակ կարդում ենք հետևյալը. «Հոդված 1. Հայկական Սովետական Սոցիալիստական Հանրապետությունը սոցիալիստական պետություն է, որն արտահայտում է հանրապետության բանվորների, գյուղացիների և մտավորականության, բոլոր ազգությունների աշխատավորների կամքն ու շահերը»¹:

¹ Հայկական Սովետական Սոցիալիստական Հանրապետության Սահմանադրություն

Եթե անաչառ լինենք, պետք է պնդենք, որ այս հողվածում կա ճշմարտություն. իրոք թե՛ ԽՍՀՄ-ը և թե՛ ՀԽՍՀ-ն ինչ-որ տեղ արտահայտում էին բանվորների, գյուղացիների և մտավորականության շահերը, և միշտ էլ եղել է միտում այս երեք խավերին նյութապես ավելի ապահով դարձնելու: Բայց ահա ձևական բնույթ է կրում Հողված երկրորդը, որտեղ կարդում ենք հետևյալը. «Հայկական ՍՍՀՄ-ում ամբողջ իշխանությունը պատկանում է ժողովրդին:

Ժողովուրդը պետական իշխանությունն իրականացնում է ժողովրդական դեպուտատների սովետների միջոցով, որոնք Հայկական ՍՍՀ քաղաքական հիմքն են: Մյուս պետական մարմինները ենթակա են ժողովրդական դեպուտատների սովետների վերահսկողությանը և հաշվետու են նրանց»²:

Հարկավ, անժխտելի է, որ ժողովրդի ներկայացուցիչները ձևական, բայց ոչ կեղծ ընտրության արդյունքում ընտրվում էին դեպուտատների խորհուրդներում: Բայց անժխտելի է նաև այն, որ դեպուտատների խորհուրդը չէր բուն պետական իշխանության իրականացնողը, այլ Կոմունիստական կուսակցության կենտրոնական կոմիտեն, որն ինչ որոշում էր, խորհուրդներում պարտադիր հաստատվում էր: Այսինքն՝ իրականում պետության կառավարումը գտնվում էր կուսակցության ձեռքում, որի առաջին դեմքը գլխավոր քարտուղարն էր: Իհարկե, սա պարզ երևում է նաև 6-րդ հողվածի, որից տեղեկանում ենք, որ սովետական հասարակության ղեկավար և ուղղություն տվող ուժը, նրա քաղաքական համակարգի, պետական և հասարակական կազմակերպությունների միջուկը Սովետական Միության կոմունիստական կուսակցությունն է, որը «գոյություն ունի ժողովրդի համար և ծառայում է ժողովրդին»³: Սա ինչ-որ տեղ հակասական վիճակ է ստեղծում 2-րդ հողվածի այն ձևակերպման հետ, որ պետական իշխանությունն իրականացնում են դեպուտատների խորհուրդները: Իհարկե, այստեղ փորձ է արված շեշտելու, որ կոմկուսը քաղաքականության իրականացման և հասարակության զարգացման ուղղություն տվող ուժն է, բայց ակնհայտ է, որ ով ուղղություն է մատնանշում, այն էլ միակուսակցական համակարգի պայմաններում, նա էլ ղեկավարում է: Այս ամենից ելնելով էլ՝ կոմկուսի որոշումների սոսկ իրականացնողների դերում էին արհեստակցական կազմակերպությունները, որոնք չի կարելի պնդել, որ չէին լուծում սոցիալական ինչ-ինչ խնդիրներ, բայց կոմկուսի վարած ներքին և

(Հիմնական օրենք), Երևան, Հայաստանի Կոմկուսի Կենտկոմի հրատարակություն, 1978, էջ 5:

² Նույն տեղում:

³ Նույն տեղում, էջ 6:

արտաքին քաղաքականության ուղղություններին հակադրվելը նրանց, ինչպես նաև երիտասարդական կազմակերպությունների համար, չէր կարող բնորոշ լինել:

Խիստ վիճարկելի է 9-րդ հոդվածի բովանդակած դրույթների գործնականում իրական դառնալու խնդիրը: Այնտեղ կարդում ենք. «Սովետական կառավարության քաղաքական սիստեմի զարգացման հիմնական ուղղությունը սոցիալիստական դեմոկրատիայի հետագա ծավալումն է՝ քաղաքացիների ավելի ու ավելի լայն մասնակցությունը պետության և հասարակության գործերի կառավարմանը, պետական ապարատի կատարելագործումը, հասարակական կազմակերպությունների ակտիվության բարձրացումը, ժողովրդական վերահսկողության ուժեղացումը, պետական ու հասարակական կյանքի իրավական հիմքի ամրապնդումը, հրապարակայնության ընդլայնումը, հասարակական կարծիքը մշտապես հաշվի առնելը»⁴:

Խորհրդային պետության, որը գրեթե նույնն է, որ Խորհրդային Հայաստանի ողջ կարճատև պատմության փորձն այն համոզմունքին է բերում, որ հասարակության ավելի ու ավելի լայն մասնակցություն պետության և հասարակության գործերի կառավարմանն այդպես էլ չի եղել, իսկ ժողովրդի ներկայացուցիչների մասնակցությունն այս կամ այն պետական կառույցում կամ իրավական, ինչպես նաև դատական համակարգում, կրել է ձևական բնույթ: Ամեն ինչ որոշել և իրականացրել է կոմկուսը՝ պահելով ժողովրդավարության ինչ-ինչ պատրանքներ, որոնք ամենևին չեն նշանակում, որ իրականում այնտեղ գոյություն է ունեցել ժողովրդավարություն, և այս երկիրը հեռու պետք է համարել ամբողջատիրական էության պետությունների չափորոշիչներից: Քաղաքական համակարգի բռնապետական էությունը նշանակում էր, որ իշխող միակ կուսակցությունը թելադրողն էր բնականաբար նաև տնտեսական քաղաքականության, որում բացառվում էին ազատական տարրերը: Ճշմարիտ է, որ սահմանադրությամբ ՀԽՍՀ տնտեսական հիմքում ընկած էին արտադրության միջոցների պետական և կոոպերատիվ-կոլտնտեսային սեփականությունները, բայց տնտեսական կյանքի կազմակերպման ձևերը որոշում էր նույն կոմունիստական կուսակցությունը: Ազատ շուկայական հարաբերությունների բացառումը խոչընդոտում էր մրցակցությունը, որը տնտեսությունը տանում էր դեպի լճացում: Սա խորհրդային տնտեսական համակարգի ամենախոցելի

⁴ Տե՛ս նույն տեղում, էջ 7:

կողմն էր, որը քիչ դեր չունեցավ նրա քաղաքական համակարգի կործանման համար:

Իսկ կայիհ՞ն արդյոք Սահմանադրության մեջ այնպիսի ձևակերպումներ, որոնք վերաբերում են մարդու իրավունքներին, և որոնք հիրավի ժողովրդավարական տարրեր էին ամբողջատիրական քաղաքական համակարգի առկայության պայմաններում: Բնականաբար կային, բայց դրանք չէին վերաբերում այն ամենին, որոնք ինչ-որ չափով առնչվում էին քաղաքականությանը կամ պետական կառավարման համակարգին:

Որպես ժողովրդավարության կարևորագույն տարր պետք է առանձնացնել ՀԽՍՀ բոլոր քաղաքացիների իրավահավասարությունը; Հատկապես կարևոր է մատնանշել, որ Սահմանադրության 33-րդ հոդվածով կինը և տղամարդն ունեին հավասար իրավունքներ⁵: Բայց ցանկանում ենք նաև ուշադրություն սևեռել այն հանգամանքին, որ 6-րդ գլուխում քաղաքացիների հիմնական իրավունքների և պարտականությունների մասին խոսելուց հետո 37-րդ հոդվածի հետևյալ պարբերությունը բավական խոսուն է. «Քաղաքացիների կողմից իրավունքների և ազատությունների օգտագործումը չպետք է վնաս հասցնի հասարակության և պետության շահերին, մյուս քաղաքացիների իրավունքներին»⁶:

Այստեղից հետևությունը մեկն է. քաղաքացիների իրավունքները գործում են այն ոլորտներում, որոնք ապաքաղաքական են, մնացյալ առումներով գործունեությունը բացառվում է: Այսինքն՝ ազատ քաղաքական գործունեության մասին խոսք անգամ չպետք է լինի: Դրա փոխարեն լիարժեքորեն տրվում էին աշխատանքի, կրթության, հանգստի, առողջության պահպանության և այլ իրավունքներ: Եվ որ կարևոր է, կրթությունն ու բուժումն անվճար էին: Անհրաժեշտ ենք համարում նաև կարևորել ընտանիքի ձևավորման իրավունքի խորհրդային սահմանադրական ըմբռնումը: Համաձայն դրա՝ ընտանիքը գտնվում էր պետության պաշտպանության ներքո: Ամուսնությունը հիմնվում էր կնոջ և տղամարդու կամավոր համաձայնության վրա, իսկ ամուսինները լիովին իրավահավասար էին ընտանեկան հարաբերություններում:

Սահմանադրության մյուս բաժինների քննությունն այս հոդվածի շրջանակներից դուրս թողնելով՝ այսպիսով, կարող ենք հանգել հետևյալ եզրակացություններին՝ կապված ԽՍՀՄ սահմանադրության հիման վրա ՀԽՍՀ

⁵ Նույն տեղում, էջ 16:

⁶ Տե՛ս նույն տեղում, էջ 19:

1978թ. ընդունված Սահմանադրությամբ ՀԽՍՀ քաղաքական համակարգի բնորոշման հետ.

առաջին. այս սահմանադրությամբ ՀԽՍՀ-ում շարունակում էր մնալ ամբողջատիրական քաղաքական վարչակարգ ունեցող պետական կազմակերպություն:

Երկրորդ. ժողովրդի մասնակցությունը պետության և հասարակության կառավարմանը կրում էր ձևական բնույթ: Կառավարման բոլոր օղակներում իշխում էր այն գիծը, որը մատնանշվում էր կոմկուսի կողմից:

Երրորդ. այդ գծից ցանկացած շեղում կարող էր դիտարկվել որպես քաղաքական այլախոհություն, քանի որ այլ քաղաքական կազմակերպությունների գործունեությունը կամ որ նույնն է՝ քաղաքական այլախոհությունն այս երկրում արգելված էր:

Չորրորդ. այս ամենի հետ մեկտեղ մեծ տեղ էր հատկացված ժողովրդի իրավունքների այն տարատեսակներին, որոնք առնչվում էին աշխատանքի, հանգստի, առողջության, ընտանիքի և այլ իրավունքներին: Անշուշտ, սրանց կարևորությունը դժվար է մերժել, քանի որ քաղաքական, փիլիսոփայական և իրավական միտքը դեռևս ընդհանրացնող եզրակացության չի հասել, թե ժողովուրդներին ինչն է ավելի շատ հետաքրքրում՝ քաղաքականությամբ զբաղվե՞լը, թե՞ աշխատանքն ու բարեկեցիկ կյանքով ապրելը՝ լինելով քաղաքականությունից հեռու: Թեև չի կարելի պնդել, որ ՀԽՍՀ-ում այդ բարեկեցությունը լիարժեքորեն կար, բայց չի կարելի նաև անտեսել, որ այդ առումով ջանքերը միշտ էլ ակտիվ էին:

ПОЛИТИЧЕСКАЯ СИСТЕМА СОВЕТСКОЙ АРМЕНИИ СОГЛАСНО КОНСТИТУЦИИ РАЗВИТОГО СОЦИАЛИЗМА

АРМАН САРГСЯН

В статье предпринята попытка проанализировать политическую систему АССР согласно принятой в апреле 1978 г. конституции так называемого развитого социализма. Аргументируется точка зрения, в соответствии с которой хотя по этой конституции в АССР существовала демократическая политическая система, в действительности она носила тоталитарный характер. Несмотря на то, что органы власти избирались, государственное управление осуществлялось только коммунистической партией. Однако это не означает полного отсутствия в данной системе демократических элементов.

Ключевые слова – политическая система, Конституция, АССР, СССР, тоталитаризм, демократия, советы, коммунистическая партия, равноправие, управление, общество, политическое инакомыслие.

THE POLITICAL SYSTEM OF SOVIET ARMENIA ACCORDING TO THE DEVELOPED SOCIALISM CONSTITUTION

ARMAN SARGSYAN

This article is an attempt to analyze the political system of the ASSR according to the constitution allegedly called developed socialism, which was adopted in April, 1978. Arman Sargsyan substantiates the points of view that although the constitution of the ASSR proclaimed the implementation of democratic political system, in reality the system was of a totalitarian. Though the governing body was elective nevertheless the entire public administration was carried out by the Communist party. However, this did not mean that certain democratic elements were excluded.

Key words – political system, Constitution, ASSR, USSR, totalitarianism, democracy, soviets, communist party, equality, government, society, political non-conformity.

ՍՈՑԻՈԼՈԳԻԱ

ՀԱՆՑԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ՆԿԱՏՄԱՄԲ ՎԵՐԱԲԵՐՄՈՒՆՔԸ ՀՀ-ՈՒՄ՝ ՈՐՊԵՏ ՀԱՍԱՐԱԿԱԿԱՆ ԳԻՏԱԿՑՈՒԹՅԱՆ ԲԱՂԱԴՐԻՉ

ՍԱՄՍՈՆ ՄԻՒԹԱՐՅԱՆ

Հոդվածում քննարկվում են հասարակական ընկալումները քրեական հանցագործությունների վտանգի, ինչպես նաև հանցագործությունների տարատեսակների և բնակչության բարեկեցության վրա դրանց հնարավոր ազդեցության վերաբերյալ: Դիտարկվում են քրեական բնույթի հանցագործությունների վերաբերյալ հասարակական ընկալումների ուսումնասիրության մեթոդաբանական որոշ հարցեր, ինչպես նաև փորձ է կատարվում ուսումնասիրելու այդ հիմնախնդիրների ընկալումների առանձնահատկություններն արդի հայաստանյան հասարակական գիտակցության մեջ: Մասնավորապես հոդվածում վերլուծության են ենթարկվում 2013-2014թթ. Երևանում և ՀՀ մարզերում 1197 ռեսպոնդենտների մասնակցությամբ իրականացված զանգվածային հարցումների արդյունքները: Հոդվածում կատարվում են եզրակացություններ հանցագործությունների տիպերի, բնակչության կողմից այդ տիպերի ընկալման, ինչպես նաև հայաստանյան հասարակության մեջ դրանց սպառնալիքների արդիականացման վերաբերյալ հանրային ընկալումների մասին:

Բանալի բառեր – հանցագործություն, հետազոտություն, ընկալում, դիսկեր, մեթոդաբանություն:

Հանցագործությունը սոցիալական չարիք է, որի դեմ պայքարը ոչ միայն իրավապահ մարմինների, այլ նաև հասարակության խնդիրն է: Որքան էլ հանցագործության դեմ պայքարի շրջանակներում մեխանիզմների կատարելագործմանն ու օրենքների մշակմանն ուղղված քայլեր են իրականացվում, այնուամենայնիվ, Երբեմն, հանցագործների համար ակամա ստեղծվում են նպաստավոր կամ գայթակղիչ պայմաններ՝ հանցագործությունն ի կատար ածելու համար: Դա հատկապես հատուկ է լատենտային հանցագործությանը¹,

¹ Հասարակության մեջ լատենտ հանցագործության հետևանքն է քաղաքացիների ընդհանուր անպաշտպանության մակարդակի աճը, որն ամրագրվում է հասարակական գիտակցության մեջ: Հայտնի է, որ բնակչության հետ իրականացված հարցումների արդյունքում բազմիցս դուրս են բերվել իրենց կողմից հասարակության մեջ քրեական հանցագործությունների թվի աճն ու դրանց հետ կապված վտանգները՝ որպես տնտեսական

որի պատճառների բացահայտման նպատակով ՀՀ ԳԱԱ փորձաքննությունների ազգային բյուրոյին կից Քրեաբանության կիրառական հիմնախնդիրների գիտահետազոտական կենտրոնը 2013-2014թթ. իրականացրել է սոցիոլոգիական հետազոտություն՝ Երևանի և հանրապետության բոլոր մարզերի 1197 քաղաքացիների շրջանում: Հետազոտությունն իրականացվել է հարցաթերթիկային հարցման միջոցով²:

Ըստ հարցման տվյալների՝ հարցվածների ավելի քան երկու երրորդի՝ 67.3 տոկոսի կարծիքով այն աճել է: Նման մոտեցումը կարող է պայմանավորված լինել ավելի շատ տեղեկացված լինելու հանգամանքով, իսկ որպես տեղեկատվության աղբյուր, բացի ավանդական տեղեկատվության աղբյուրներից (հեռուստացույց, ռադիո, շրջապատ և այլն), ծառայել է նաև համացանցը (սոցիալական ցանցեր, լրատվական կայքեր և այլն), որը ժամանակի ընթացքում ավելի ու ավելի մեծ լսարան է ապահովել: Իսկ թե իրականում որքանով են հարցման տվյալներն արտացոլում իրական վիճակը, դիմենք պաշտոնական վիճակագրական տվյալներին: Ըստ այդ տվյալների հանցագործությունների թվի դինամիկան հարցմանը նախորդող երեք և հարցման տարիներին հետևյալ տեսքն ունի.

2010 / 2011թթ. – 15 477 / 16 572 հանցագործություն

2013 / 2014թթ. – 18 333 / 17 546 հանցագործություն³

Ինչպես տեսնում ենք, ըստ պաշտոնական վիճակագրական տվյալների, 2010-2011թթ. հետ համեմատած հանցագործությունների թիվը 2013-2014թթ. ավելացել է: Ըստ էության պաշտոնական վիճակագրական տվյալներն ու հարցման արդյունքները համընկնում են, և հարցվածների մոտեցումները ոչ թե արտաքին ընկալման արդյունք են, այլ օբյեկտիվ իրականություն:

հիմնախնդիրներից հետո երկրորդ տիպի սպառնալիք (այդ մասին տե՛ս **Горянинов К. К., Исиченко А. П., Кондратьев Л. В.** Латентная преступность. Москва, 1994, стр. 64):

² Ինչպես նշվում է, «Հանցանքի և պատժի սոցիոլոգիական ուսումնասիրման մոտեցումը երկակի է՝ անհատական և զանգվածային համակարգված դիտանկյունից ելնելով: Չանգվածային տեսանկյունից հանցանքի և պատժի ուսումնասիրությունը մենք անվանում ենք *քրեական վիճակագրություն*: Առաջին՝ անհատական տեսանկյանն անհրաժեշտ է ավելի մեծ ուշադրություն դարձնել, քան դա արվել է նախկինում, սակայն զանգվածային տեսանկյունը, բնականաբար, առաջին պլան է մղվում» (տե՛ս **Фон Лист Ф.** Задачи уголовной политики. Преступление как социально-патологическое явление. Москва, 2010, стр. 20):

³ <http://armstat.am/file/doc/99493633.pdf>.

Ավելացնենք, որ հարցվածների 13.3 տոկոսի կարծիքով, նախորդ երեք տարիների հետ համեմատած, հանցագործությունների թիվը նվազել է, իսկ 19.4 տոկոսի կարծիքով մնացել է անփոփոխ: 67.3 տոկոսի կարծիքով հանցագործությունների թիվն աճել է:

Թեև հարցվողներն իրենց պատասխաններում ընդհանրական մոտեցում են ցուցաբերել, այդուհանդերձ հետաքրքիր էր պարզել, թե իրենց կարծիքով որ հանցագործություններն են առավել հաճախ կատարվում: Ըստ նրանց պատասխանների՝ հետևյալ պատկերն է արձանագրվել.

- խուլիգանություն – 34.6 %
- կաշառք ստանալ/տալ – 53.6%
- խարդախություն (գույքին խաբեությամբ տիրանալ) – 19.8 %
- գողություն (գույքին գաղտնի տիրանալ) – 48.8 %
- կողոպուտ (գույքին բացահայտ տիրանալ) – 13.0 %
- ավազակություն (գույքին բռնությամբ տիրանալ) - 11.9 %
- ծեծ – 19.4 %
- մարմնական վնասի պատճառում – 22.2 %
- սպանություն – 26.7 %
- բռնաբարություն կամ սեռական բնույթի այլ հանցագործություն – 13,4 %

Ստացված պատասխանների հարաբերակցությունը պայմանավորված է միաժամանակ մի քանի պատճառ նշելու հանգամանքով: Ըստ հարցման արդյունքների՝ հարցվածների բացարձակ մեծամասնությունը՝ 93.5 տոկոսը, այլ հանցագործությունների թվում նշել է նաև ուրիշի գույքին տիրանալու փաստը՝ անկախ հանցագործության տեսակից (խարդախություն, գողություն, կողոպուտ, ավազակություն): Ուրիշի գույքին տիրանալու հանգամանքը պայմանավորված է նյութական պահանջմունքով, որն էլ ներառում է մի շարք գործոններ: Բնակչության մեծ թիվ կազմող աղքատության պայմաններում, որպես ապրուստի ձեռքբերման միջոց, կարող է դիտարկվել նաև ուրիշի գույքին տիրանալու հանգամանքը: Մյուս կարևոր հանգամանքը գործազրկության բարձր մակարդակն է, որի առկայության պայմաններում ուրիշի նյութական միջոցին տիրանալը կարող է դիտարկվել հանցագործության տարբերակներից մեկի կիրառումը: Թեև ուրիշի գույքին տիրանալու դրդապատճառները տարբեր են, այդուհանդերձ նշված տեսակի հանցագործությունների հիմքում հիմնականում աղքատության և գործազրկության առկայությունն է: Նման դեպքում, ինչպես նշում է պրոֆեսոր Ա. Գաբուլյանը, հանցավորության կառուցվածքում կտրուկ

ավելանում է նյութական կարիքների հետ կապված շարժառիթների տեսակարար կշիռը⁴:

Որպես առանձին հանցատեսակ՝ հարցվածների ավելի քան կեսը, ի թիվս հանցագործությունների այլ տեսակների, նշել է նաև կաշառք ստանալու կամ տալու փաստը: Կաշառակերությունը, լինելով կոռուպցիայի դրսևորման ձև, դժվար է ընկալվում որպես հանցագործության տեսակ: Այն ավելի շուտ ընկալվում է որպես միջոց՝ հարցեր լուծելու համար: Երևույթը, որն առնչվում է հասարակության լայն խավերին, առաջին հայացքից անհատական մոտեցման խնդիր է, որը կարծես չի շոշափում այլոց շահերը: Հիմնականում այս հանգամանքով է պայմանավորված լոյալ մոտեցումը հանցագործության այս տեսակին⁵:

Հարցվածների ավելի քան մեկ երրորդի կարծիքով առավել հաճախ կատարվող հանցագործությունը խուլիգանությունն է, որն ավելի շատ պայմանավորված է իր բնույթով. այն համեմատաբար ավելի «նկատելի» է: Ստացված տվյալներից առաջին հայացքից մտահոգիչ է հատկապես այն հանգամանքը, որ սպանությունը՝ որպես հանցագործության տեսակ, ավելի հաճախ է հիշատակվում, քան ծեծն ու մարմնական վնասի պատճառումը, ինչպես նաև բռնաբարությունը կամ սեռական բնույթի այլ հանցագործություններ: Սակայն ծեծն ու մարմնական վնասի պատճառումը, ինչ-որ առումով նաև բռնաբարությունը կամ սեռական բնույթի այլ հանցագործությունները որոշակի փոխկապակցվածություն են պարունակում: Ըստ այդմ, մարմնական վնաս կարող է պատճառվել թե՛ ծեծի, թե՛ նաև բռնաբարության կամ սեռական բնույթի այլ հանցագործության դեպքում:

Զգալի է նաև այն հարցվածների թիվը (35.1 %), ովքեր տեղյակ են եղել հարցման պահին նախորդող երեք տարիների ընթացքում կատարված հանցագործությունների մասին, որոնք մնացել են չբացահայտված կամ հայտնի չեն դարձել իրավապահ մարմիններին (64.9 %-ը նման փաստերի մասին տեղեկություն չունեին):

Տեղեկացվածության նման մակարդակը մտահոգիչ է ոչ միայն չբացահայտման, այլ նաև իրավապահներին հայտնի չլինելու առումով: Վերջին հանգամանքը հիմնականում կարող է պայմանավորված լինել հանցագործության

⁴ Габузян А. А. Проблемы преступности в Республике Армения в переходный период. Ереван, 2007, стр. 36.

⁵ Նույն տեղում, էջ 148:

մասին հաղորդում տալուց հրաժարվելու հանգամանքով, ինչն էլ առավելապես իրավապահ մարմինների նկատմամբ անվստահության առկայության արդյունք է: Իսկ թե ինչպիսի հանցագործության մասին է խոսքը, դիմենք հարցման տվյալներին.

- խուլիգանություն – 11.9 %
- կաշառք ստանալ/տալ – 37.5%
- խարդախություն (գույքին խաբեությամբ տիրանալ) – 13.4 %
- գողություն (գույքին գաղտնի տիրանալ) – 31.3 %
- կողոպուտ (գույքին բացահայտ տիրանալ) – 6.7 %
- ավազակություն (գույքին բռնությամբ տիրանալ) - 6.2 %
- ծեծ – 7.9 %
- մարմնական վնասի պատճառում – 8.4 %
- սպանություն – 22.2 %
- բռնաբարություն կամ սեռական բնույթի այլ հանցագործություն – 1,9 %

Պատասխանների որոշակի ընդհանրություն է նկատվում առավել հաճախ կատարվող հանցագործությունների և չբացահայտված կամ իրավապահ մարմիններին հայտնի չդարձած հանցագործությունների դեպքում: Այս հարցում նույնպես, ինչպես նախորդ դեպքում, զգալի է ուրիշի գույքին տիրանալու փաստը՝ անկախ հանցագործության տեսակից (խարդախություն, գողություն, կողոպուտ, ավազակություն)՝ 57.6 տոկոս, իսկ հանցագործությունների նշված տեսակներից երկու դեպքում էլ առավել հաճախ շեշտվում էր գողությունը: Իսկ որպես առանձին պատասխան, ինչպես նախորդ հարցի դեպքում, այս հարցի դեպքում էլ առավել հաճախ հնչող տարբերակը վերաբերում է կաշառակերությանը: Այս միտումը նկատելի է նաև հանցագործությունների հետևյալ տեսակների դեպքում՝ մարմնական վնասի պատճառում, ծեծ, բռնաբարություն կամ սեռական բնույթի այլ հանցագործություն: Այս երկու հարցերում միակ անհամապատասխանությունը վերաբերում էր հանցագործությունների հետևյալ տեսակներին, այն է՝ եթե որպես առավել հաճախ կատարվող հանցագործություն նշվում էր նախ՝ խուլիգանությունը, այնուհետև՝ սպանությունը, ապա որպես չբացահայտված հանցագործություն առավել հաճախ նշվում էր նախ՝ սպանությունը, այնուհետև՝ խուլիգանությունը: Ինչպես նկատում ենք, այս հանցագործություններից բացի, մնացած բոլոր դեպքերում թե՛ հանցագործությունների կատարման հաճախականության և թե՛ չբացահայտված հանցագործությունների առումով որոշակի օրինաչափություն է պահպանվում:

Հետաքրքիր է, թե հարցման մասնակիցները որքանով են առնչություն

ունեցել հանցագործության որևէ տեսակի հետ: Այդ առումով փորձել ենք նախ պարզել, թե արդյո՞ք հարցման պահին նախորդող վերջին երեք տարիներին հարցվողը կամ իր ընտանիքի անդամը դարձել են հանցագործության զոհ: Ըստ հարցման տվյալների՝ նրանց 14.9 տոկոսը դրական է պատասխանել այս հարցին, մյուսների հավաստմամբ (85.1%) իրենք նման երևույթների զոհ չեն դարձել:

Իսկ թե ինչպիսի հանցագործության զոհ են դարձել, դարձյալ դիմենք հարցման արդյունքներին.

- խուլիգանություն – 16.5 %
- կաշառք ստանալ/տալ – 18.2%
- խարդախություն (գույքին խաբեությամբ տիրանալ) – 18.8 %
- գողություն (գույքին գաղտնի տիրանալ) – 33.0 %
- կողոպուտ (գույքին բացահայտ տիրանալ) – 8.5 %
- ավազակություն (գույքին բռնությամբ տիրանալ) – 4.0 %
- ծեծ – 5.7 %
- մարմնական վնասի պատճառում – 7.4 %
- սպանություն – 1.7 %
- բռնաբարություն կամ սեռական բնույթի այլ հանցագործություն – 0,6 %

Այս դեպքում նույնպես հարցման մասնակիցները նշել են հանցագործության այն բոլոր տեսակները, որոնց զոհ են դարձել: Թեև այստեղ միայն հանցագործությանը զոհ դարձածների պատասխանն է, այդուհանդերձ որոշակի օրինաչափություն դեռևս պահպանվում է: Դարձյալ ուրիշի գույքին տիրանալու հարցում հանցագործության հիմնական տեսակը գողությունն է: Եթե բացառենք ուրիշի գույքին տիրանալու, այնուհետև սպանության հանգամանքը, որն այս դեպքում հազվադեպ է հանդիպում, մնացած բոլոր դեպքերում կաշառք տալը կամ ստանալը, խուլիգանությունը, մարմնական վնասի պատճառումը, ծեծը, այնուհետև բռնաբարությունը կամ սեռական բնույթի այլ հանցագործություն, թե՛ որպես առավել հաճախ կատարվող հանցագործություն, թե՛ որպես չբացահայտված կամ իրավապահ մարմիններին հայտնի չդարձած հանցագործություն և թե՛ հանցագործություն, որին զոհ են գնացել հարցման մասնակիցները կամ նրանց ընտանիքի անդամները, հաճախականության առումով պահպանում են նույն օրինաչափությունը: Ըստ էության հաստատապես կարելի է պնդել, որ այս դեպքում հանցագործության մասին տեղեկացվածությունը մեծամասամբ պայմանավորված է հանցագործությանն իրենց առնչվածության հանգամանքով:

Ստացված պատասխաններից ակնհայտ է, որ չնայած հարցման մասնակիցների փոքր մասն է հանցագործության զոհ դարձել, այդուհանդերձ նրանց մի մասն էլ այդ երևույթին առնչվել է ավելի քան մեկ անգամ: Այդ առումով փորձել ենք պարզել, թե հարցման պահին նախորդող երեք տարիների ընթացքում հարցման մասնակցի կամ իր ընտանիքի հանդեպ քանի անգամ է հանցանք կատարվել: Ըստ հարցման տվյալների՝ հանցագործության զոհերի 65.1 տոկոսի նկատմամբ մեկ անգամ է հանցանք կատարվել, 16.0 տոկոսի նկատմամբ՝ երկու անգամ, իսկ 18.9 տոկոսի նկատմամբ՝ երեք անգամ:

Հանցագործությանն առնչվելը պայմանավորված է ոչ միայն զոհի, այլ նաև հանցագործություն կատարելու հանգամանքով: Այդ առումով խնդիր էր դրվել ներառել նաև այն հարցադրումը, թե արդյոք հարցվողը կամ իր հարազատը վերջին երեք տարիների ընթացքում որևէ հանցանք կատարե՞լ է, թե՞ ոչ: Ըստ հարցման տվյալների՝ հարցվածների բացարձակ մեծամասնությունը՝ 82.8 տոկոսը, նշել է, որ ինքը կամ իր հարազատներից որևէ մեկը չի կատարել արարք, որը հանցանք պարունակի, իսկ մնացած 17.2 տոկոսը պատասխանել է, որ իր կամ իր հարազատների կողմից նման արարք կատարվել է: Նույնիսկ պատասխանների արտաքուստ փոքր թվին, այնուամենայնիվ, նման «խոստովանությունը» քիչ սպասելի է՝ հաշվի առնելով այն հանգամանքը, որ հանցանք կատարելը ոչ միայն «հպարտանալու» առիթ չէ, այն նաև դատապարտելի է: Այդուհանդերձ, հասկանալու համար նման «ազնվության» կամ «խոստովանության» պատճառը, փորձենք հասկանալ, թե կատարված հանցանքն արդյոք բացահայտվել է և ինչ հետևանքներ է ունեցել:

		կատարված հանցագործություն (տոկոս)	բացահայտված հանցագործություն (տոկոս)	պատասխանա- տվություն (տոկոս)
1	խուլիգանություն	2.6	7.6	6.5
2	կաշառք ստանալ	1.7	3.6	3.6
3	կաշառք տալ	6.9	1.8	0.6
4	խարդախություն	2.0	6.4	4.2
5	զողություն	3.9	8.2	4.2
6	կողոպուտ	1.7	2.9	1.2
7	ավազակություն	0.3	0	0
8	ծեծ	1.3	2.9	0.6
9	մարմնական վնասի պատճառում	1.4	2.9	2.9
10	սպանություն	0.3	1.2	1.2
11	ոչ մեկը	82.8	67.8	77.4

Աղյուսակից երևում է, որ կատարված հանցագործությունների ավելի քան երկու երրորդը՝ 67.8 տոկոսը, չի բացահայտվել, իսկ բացահայտվածների երեք քառորդից ավելին՝ 77.4 տոկոսը, պատասխանատվության չի ենթարկվել: Բացահայտված հանցագործություններից ամբողջությամբ պատասխանատվության են ենթարկվել միայն կաշառք ստացողները, մարմնական վնաս պատճառողները և սպանություն իրականացնողները: Մնացած դեպքերում ոչ բոլորն են պատասխանատվության ենթարկվել, ինչն էլ կարող է պայմանավորված լինել հանցանքի նվազ ազդեցությամբ: Իհարկե, հեռու ենք այն մտքից, որ հանցավորություն պարունակող արարք իրականացնող բոլոր հարցվածներն են տվյալ հարցին ազնվորեն պատասխանել: Եթե հաշվի առնենք նաև, որ կարող էին լինել չբացահայտված դեպքեր, այնուամենայնիվ հանցավոր արարք կատարելու մասին արտահայտվելը կարող է հիմնականում պայմանավորված լինել հանցավորության նվազ ազդեցությամբ, որոշ դեպքերում էլ՝ արդեն բացահայտված լինելու հանգամանքով:

ОТНОШЕНИЕ К ПРЕСТУПЛЕНИЯМ В РА КАК ЭЛЕМЕНТ ОБЩЕСТВЕННОГО СОЗНАНИЯ

САМСОН МХИТАРЯН

В статье обсуждается проблема восприятия в общественном сознании угрозы криминализации общества, видов преступлений и их воздействия на социальное благосостояние граждан. Рассматриваются методологические подходы к социологическому изучению восприятия гражданами преступлений и их влияния на общественное сознание, а также предпринимается попытка изучения восприятия преступности и преступлений в современном общественном сознании в Армении. В частности, в статье представлен анализ результатов опросов, проведенных в 2013-2014гг. в Ереване и всех областях РА с участием 1197 респондентов. В статье делаются выводы о типах преступлений, их восприятии населением, а также в целом об уровне угроз криминального характера в восприятии граждан РА.

Ключевые слова – преступность, исследование, восприятие, риски, методология.

ATTITUDES TOWARDS CRIME IN RA AS AN ELEMENT OF PUBLIC CONSCIOUSNESS

SAMSON MKHITARYAN

This article is concerned with the public perceptions of criminal offense dangers, and with the types of crimes and their possible impact on the welfare of the population as well. Certain methodological issues concerning the investigation of public perceptions of criminal offenses are being observed, as well as an attempt is made to study the peculiarities of the perception of these concepts in modern Armenian public consciousness.

In this article, Samson Mkhitarian analyses the results of 1197 survey respondents from Yerevan and the regions (marzes) of RA in the years 2013-2014 and draws conclusions concerning the types of the crimes, public perception of the types, as well as the threats of the crimes in the perception of the Armenian citizens.

Key words – crime, research, perception, risks, methodology.

ԻՐԱՎԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ

ԻՐԱՎԱԿԱՆ ՊԵՏՈՒԹՅԱՆ ՀԱՅԵՑԱԿԱՐԳԻ ՄՇԱԿՈՒՄԸ ԳԵՐՄԱՆԱԿԱՆ ԻՐԱՎԱԳԻՏՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ (XIX Դ.)

ԱՍՏԴԻԿ ԽՈՒՐՇՈՒԴՅԱՆ

Հոդվածում հեղինակը հանգամանորեն վերլուծության է ենթարկել իրավական պետության հայեցակարգի մշակման հետ կապված հիմնախնդիրները XIX դարի գերմանական իրավագիտության մեջ: Հոդվածն ունի ոչ միայն գիտաճանաչողական, այլև գործնական-կիրառական նշանակություն: Հեղինակը հոդվածում լիարժեք օգտագործել է մասնագիտական գրականությունը, ինչը հնարավորություն է տալիս լիովին բացահայտելու արժարժված խնդիրները:

Բանալի բառեր – իրավական պետություն, պետականություն, իշխանությունների տարանջատում, իրավունքի գերակայություն, օրենքի գերակայություն, սոցիալ-իրավական պետություն, գերմանական իրավագիտություն:

Իմանուիլ Կանտից հետո՝ XIX դարում, իրավական պետության գործնական-իրավաբանական հիմնավորումը մշակվեց գերմանական իրավագիտության մեջ: Ինչպես նշում է Է. Կ. Բյոկենֆյորդը, իրավական պետության տարբեր մեկնությունների և պատկերացումների մեջ ընդհանուրը պետական իշխանությունն իրավունքով սահմանափակելն է և իրավունքի գերակայության ապահովումը¹: Դրանք այն կարևոր նախադրյալներն են, որտեղ ապահովվում և երաշխավորվում է անձի ինքնավար և ազատ ապրելակերպը:

Իրավական պետության գաղափարները ինչպես գրում է XIX դարի գերմանացի նշանավոր իրավաբան Թոմը. «...իրավական պետության գաղափարները զարգանում են ոչ թե ուղղակիորեն, այլ զիգզագորեն, և յուրաքանչյուր անգամ երևան են գալիս նորանոր դրվագներ իրավական պետության գաղափարների հորձանուտում»²:

XIX դարի գերմանական իրավագիտության մեջ առաջիններից մեկը՝ իրավաբան և սոցիոլոգ Հենրիխ Լուդենը, որը, շարունակելով կանտյան իրա-

¹ Böckenförde E. W. Sta at Gesellschaft, Freiheit, Studien zur Staatatheorie and Verfassungsrecht and Verfassungsrecht. Frankfurt am Main, 1976, S. 205.

² Տե՛ս Thoma Richard. Rechtsstaatsidee und Verwaltungsrechtswissenschaft, in JöR 4 (1910), S. 105.

վական պետության մասին գաղափարները, իր «Պետական իմաստասիրության կամ քաղաքականության ուղեցույցի մասին» (1811) աշխատության մեջ հիմնավորում էր «իրավունքի շրջանակների կառավարության գործունեության սահմանափակման», ինչպես նաև «քաղաքացիների պաշտպանվածության գաղափարները կառավարության նկատմամբ» գաղափարները³:

Լուդենի գաղափարների նշանակությունն իրավական պետության մասին նրանում է, որ նրա համար սոցիալական արդարությունը (ընդգծում է Ա.Խ.) իրավական պետության իմաստն ու բովանդակությունն է⁴:

Ժամանակակից գերմանացի իրավաբան Պիտեր Բրյուգեմանը գտնում է, որ որպես «ոստիկանական պետությանը» հակոտնյա «իրավական պետություն» հայեցակարգը հասարակական լայն շրջաններում ձևավորվել է 1818-1830 թվականներին⁵: Հենց այդ ժամանակահատվածում իրավական պետության հայեցակարգի ձևավորման խնդրում էական դեր են խաղացել Թ. Վելկերը⁶, Ի.Հ. Ֆրեյհեր ֆոն Արետինը⁷ և Ռոբերտ ֆոն Մոլը⁸: Այս երեք հեղինակները իրավական պետության տակ հասկանում են ոչ թե պետության կամ կառավարման հատուկ ձև, այլ որպես պետության առանձնահատուկ տիպ: Այսպես, ըստ Վելկերի՝ իրավական պետությունը համարվում է «պետություն առողջ բանականության»⁹, իսկ ըստ Մոլի՝ «բանականության պետություն»¹⁰, ըստ Արետինի՝ «ընդհանուր կամքի բանականության պետություն»¹¹:

Վերը նշված հեղինակների բնորոշումներից կարելի է եզրակացնել, որ, ըստ նրանց, իրավական պետությունը բանականության իրավական պետությունն է, որտեղ իրականացվում են բանականության սկզբունքները (ինչպես Կանտի մոտ) և իրավունքի միջոցով բանականությունը՝ մարդկանց համատեղ կյանքում:

³ Տե՛ս **Luden H.** Handbuch der Staatsweisheit oder politik, Jena, 1811, S. 289.

⁴ Նույն տեղում, էջ 266, 268, 285:

⁵ Տե՛ս **Welcker Carl.** Die letzten Grude von Recht. Staat und Strafe. Giessen, 1813. Buch, Kap-6, S. 25.

⁶ Տե՛ս **Freiherr von Aretin JohßChist.** Staatsrecht der Konstitutionllen Monarchie, Bd. 1. Altenburg, 1824, S. 163.

⁷ Տե՛ս **Mohl Von Robert.** Das Staatsrecht des Königsreichs Württemberg. Bd.1. Tübingen, 1829, S. 8.

⁸ Տե՛ս **Վելկեր**, նշվ. աշխ., էջ 25:

⁹ Նույն տեղում:

¹⁰ Տե՛ս **Մոլ, Ռոբերտ**, նշվ. աշխ., էջ 11:

¹¹ Տե՛ս **Արետին**, նշվ. աշխ., էջ 163:

Իրավական պետության մասին Մոլի հայեցակարգի էությունն այն է, որ պետությունը և պետական իշխանությունը սահմանափակվում են իրավունքի միջոցով և իրավունքի շրջանակներում: Իր «Պետության մասին գիտության պատմությունը և գրականությունը» աշխատության մեջ Մոլը խիստ քննադատության է ենթարկում իրավունքի թեոկրատական տեսությունը, իրավունքի պատմական դպրոցը և հիմնավորում է իրավունքի գերակայության գաղափարը հասարակությունում և պետությունում¹²: Ճիշտ է, իր կյանքի վերջին տարիներին Մոլը լիովին համակերպվել էր պրուսական Գերմանիայի կարգերի հետ և իրեն նվիրել նրա դասագիրքը՝ «Գերմանական կայսրական պետական իրավունքը», որտեղ նույնիսկ խոսք չկա «իրավական պետության մասին»:

XIX դարի գերմանական իրավագիտության մեջ իրավական պետության հայեցակարգի հետագա զարգացման համար կարևոր նշանակություն ունեցավ օրենքի իրավականության հարցը, որը համարվում է իրավապետականության սահմանադրության միջուկը: Իրավապետականության տեսանկյունից օրենքը միավորում է նյութական- բովանդակային և ֆորմալ- ընթացակարգային առումները մեկ միասնության մեջ: Այս իմաստով նման օրենքը համարվում է համապարտադիր նորմ-կանոն՝ որչ և՛ հասարակության և նրա յուրաքանչյուր անդամի համար¹³:

Այդպիսի օրենքի գերակայությունը նշանակում է «քաղաքացիական ազատության սկզբունքի գերակայություն»¹⁴:

Վերլուծելով Կ.Տ. Վելկերի, Ի.Հ.Ֆրայեր ֆոն Արետինի, Ռոբերտ ֆոն Մոլի հայացքները իրավական պետության մասին՝ կարելի է անել մի շարք եզրակացություններ:

Պետությունը ո՛չ աստվածային ծագում ունի և ո՛չ էլ աստվածային կարգ, այն աշխարհիկ հասարակություն է, որտեղ իրավունքի գերակայության պայմաններում գոյատևում է ազատ, իրավահավասար և ինքնավար անձը¹⁵:

Պետության նպատակների և խնդիրների սահմանափակում անձի ազա-

¹² Տե՛ս **Mohl R.** *Geschicht und Literatur der Staatswissenschaften.* Erlangen, 1855.

¹³ Տե՛ս **Mohl R.** *Ibid.*, S. 36, 37; **von Arretin-Rotteek.** *Staatrecht der Konstitutionellen Monarchie*, Bd. 1, 2, Aulf. 1813, էջ 196, Welcker Artikel “Gesetz” in *Staatslexikon*, hrsg, von Rottek u. Welcker. Bd. 6. 1838, S. 739, **L. von Stein.** *Die Verwaitungslehre.* Bd. 1, 1. 2. Aufl 1969, S. 74, 85-87.

¹⁴ Տե՛ս **Böckenförde E.-W.** *Gesetz und gesetzgefende Gewalt.* Berlin, 1958, S. 130.

¹⁵ Տե՛ս **Mohl R.** *Das deutsche Reichsstaatsrecht.* 1873, S. 8, *Die Polizeiwissenschaft nach den Grundsätzen des Rechtsstaates*, Bd. 2, 1, Altnburg, 1827, S. 177.

տության, անվտանգության և սեփականության իրավունքի շրջանակներով¹⁶:

Պետության կազմակերպումը և պետական գործունեության կարգավորումը բանականության սկզբունքների համաձայն, որոնցում ներառված են անձի քաղաքացիական ազատությունները, դատարանի անկախությունը, օրենքների գերակայությունը, կառավարության պատասխանատվությունը, իշխանությունների տարանջատումը¹⁷:

РАЗРАБОТКА КОНЦЕПЦИИ ПРАВОВОГО ГОСУДАРСТВА В НЕМЕЦКОМ ПРАВОВЕДЕНИИ (XIX ВЕК)

АСТГИК ХУРШУДЯН

В настоящей статье автор детально проанализировал проблемы, связанные с разработкой концепции правового государства в немецком правоведении XIX века. Статья имеет не только научно-познавательное, но и практическое и прикладное значение. В статье автор в полной мере использовал специальную литературу, что позволило всецело раскрыть поднятые проблемы.

Ключевые слова – правовое государство, государственность, разделение властей, верховенство права, верховенство закона, социально-правовое государство, немецкое правоведение.

THE DEVELOPMENT OF THE CONCEPT OF A CONSTITUTIONAL STATE IN GERMANY, JURISPRUDENCE (XIX CENTURY)

ASTGHİK KHURSHUDYAN

In this article, Astghik Khurshudyan thoroughly considers the problems related to the development of the concept of a constitutional state in the German jurisprudence of the 19th century. This article is not only of scientific, cognitive, but also practical and applicable significance. She makes use of specialized literature, which allows working thoroughly out the raised problems.

Key words – constitutional state, statehood, separation of powers, the rule of law, the supremacy of law, social-constitutional state, German jurisprudence.

¹⁶ St'u Mohl R. Ibidem, S. 541, 529, von Aretin. Ibidem, S. 165-168.

¹⁷ St'u Mohl R. Ibidem, S. 18, von Aretin. Ibidem, S. 23, 453, von Aretin Rotteck. Ibidem, S. 168, von Ronne. Das Staatsrecht der preussischen Monarchie, Bd. 1, 3. Aufi. 1881, S. 345.

ԱՐՎԵՍՏԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ ՃԱՐՏԱՐԱՊԵՏՈՒԹՅՈՒՆ

ԹԲԻԼԻՍԻ ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԳԵՐԵՉՄԱՆԱՏՆԵՐԸ

ԱՆԻ ԳՐԻԳՈՐՅԱՆ

Հոդվածում քննության են առնվում մեմորիալ հուշարձանների բնորոշ տիպերը՝ իրենց ճարտարապետական և գեղարվեստական առանձնահատկությունների համատեքստում:

Բանալի բառեր – Թբիլիսի, գերեզմանատուն, պանթեոն, մեմորիալ կառույցներ:

Թբիլիսիում հայերի հուղարկավորությունները կատարվել են հիմնականում հայկական եկեղեցիներին կից՝ նրանց բակում գտնվող գերեզմանոցներում: Դրանցից էին Սբ. Նշան եկեղեցուն կից, Նորաշեն Սբ. Աստվածածին եկեղեցուն կից, Սբ. Կարապետ եկեղեցուն կից տոհմական, Ջգրաշենի Սբ. Ավետյաց եկեղեցու բակի, Առաջնորդանիստ Վանքի բակի թաղման համար առանձնացված տարածքները:

Հայեր են հուղարկավորվել նաև Մամա-Դավիթ վրաց եկեղեցուն կից, Դիդուբե թաղի վրաց եկեղեցուն կից տարածքներում, ինչպես նաև Վերայի, Խոջիվանքի և քաղաքային այլ գերեզմանատներում: Ցավոք, դրանցից շատերն այժմ չեն պահպանվել, ինչը հնարավորություն չի տալիս խոսելու դրանցում գտնվող մեմորիալ հուշարձանների տիպերի և դրանց գեղարվեստական առանձնահատկությունների մասին: Հարկ է նշել, որ վերը թվարկված գերեզմանատներում են թաղված եղել Թբիլիսիի շուրջ 45 հայ քաղաքագլուխներ¹, որոնց գերեզմանները նույնպես չեն պահպանվել: Սակայն հայտնի են վերևում նշված գերեզմաններում և եկեղեցիներին կից տարածքներում հուղարկավորված բազմաթիվ հայ մտավորականների անուններ, որոնց կյանքն ու գործունեությունը կապված էր Թբիլիսիի հետ: Դրանց թվում են Սայաթ-Նովան, Գաբրիել Սունդուկյանը, Ալեքսանդր Մանթաշյանցը, Հովհաննես Թումանյանը

¹ Տե՛ս Կարապետյան Ա., Թիֆլիսի քաղաքագլուխները, Երևան, 2003, էջ 104-106:

և այլք, անուններ, որոնց փառքն ու հիշատակը հավերժացել են ոչ միայն նրանց թողած հարուստ մշակութային ժառանգությամբ, այլև նրանով, որ նրանց անուններով են անվանակոչվել դպրոցներ, ուսումնարաններ, փողոցներ ինչպես Հայաստանում, այնպես էլ Վրաստանում, մասնավորապես Թբիլիսիում: Այս շարքը կարելի է լրացնել նաև բազմաթիվ այլ ճանաչված արվեստագետների, բժիշկների, պատմաբանների, հասարակական, քաղաքական, ռազմական գործիչների անուններով, ովքեր հանգամանքների բերումով ապրել, աշխատել, ստեղծագործել են Թբիլիսիում և իրենց մահկանացուն կնքել ու հուղարկավորվել են Թբիլիսիի հայկական գերեզմանատներում և եկեղեցիների բակերում: Հայեր են հուղարկավորված նաև Վրաստանի այլ բնակավայրերի՝ Դուշեթի, Պետրոպավլովի, Հեշտիայի, Կարծախի, Մեծ-Խանչալի, Դիլիսկա գյուղի և այլ գերեզմանատներում:

Ընդունված կարգի համաձայն՝ եկեղեցիների բակում կամ կից թաղման համար առանձնացված տարածքներում կատարվել են ինչպես հոգևորականների, այնպես էլ համայնքային կյանքում նշանակալից ներդրում ունեցած աշխարհական անձանց թաղման արարողություններ: Ցավոք, Թբիլիսիի 24 հայկական եկեղեցիներին կից գերեզմանատների մեմորիալ կառույցների մասին մեզ քիչ բան է հայտնի, քանզի դրանց մեծ մասը չի պահպանվել: Իսկ պահպանվածների մասին էլ մասնագիտական գրականությունը գրեթե բացակայում է: Թբիլիսիի գերեզմանատների մասին գրական միակ աղբյուրը, որին մենք հանդիպել ենք, գրող, գրականագետ և արվեստաբան Արամ Երեմյանի «Թիֆլիսի հայկական պանթեոններում» գիրքն է, որը հրատարակվել է Վիեննայում 1940թվականին²:

Վրաստանում գտնվող հայկական գերեզմանատներից թերևս ամենահայտնիները Խոջիվանքի և Վերայի գերեզմանատներն են: Առավել մանրամասն կանգ կառնենք Խոջիվանքի Հայ գրողների և հասարակական գործիչների պանթեոնի, Վերայի գերեզմանատան, Սուրբ Գևորգ և Էջմիածնեցոց Սուրբ Գևորգ եկեղեցիների բակում գտնվող գերեզմանների և մեմորիալ հուշարձանների վրա:

Թբիլիսիում հայկական գերեզմանատներից առանձնանում է Խոջիվանքի գերեզմանատունը, որը հայտնի է նաև որպես Հայ գրողների և հասարա-

² **Երեմյան Ա.**, Թիֆլիսի հայկական պանթեոններում, Վիեննա, Մխիթարյան տպարան, 1940: Նշենք նաև, որ մինչ այդ Ա.Երեմյանը նույն թեմայով հղովածաշար է հրատարակել Վիեննայի Մխիթարյան միաբանության «Հանդէս ամսօրեայ» հայագիտական պարբերականում:

կական գործիչների պանթեոն (բացվել է 1962 թվականին)³: Ըստ պատմական աղբյուրների՝ ներկայիս Խոջիվանքի գերեզմանատունը հիմնադրվել է XVII դարում և ծառայել է որպես Բեհբութովների (Բեհբության) իշխանական տոհմի ընտանեկան դամբարան: Հողատարածքը ժամանակին Բեհբութով ընտանիքին է նվիրաբերել վրաց Ռոստոմ թագավորը, որը բարձր է գնահատել Աշխարհբեկ Բեհբութովին, ով ժամանակի «ուսյալ և կրթյալ այրերից էր»⁴, և տվել է նրան «խոջա» (պարսկերեն՝ տեր) պատվանունը:

Աշխարհբեկ Բեհբութովը 1655թ. իրենց ընտանիքին պատկանող գերեզմանատան տարածքում կառուցում է Սուրբ Աստվածածին եկեղեցին՝ Խոջայի վանքը, որը, ժամանակի ընթացքում հնչյունափոխվելով, մեզ է հասել Խոջիվանք անունով: Աստիճանաբար վանքին կից տարածքը վերածվում է հայկական գերեզմանատան, որտեղ ժամանակի ընթացքում հողարկավորվում են 1000-ից ավելի հասարակական, քաղաքական, գրական, մշակութային հայ գործիչներ (գրողներ Ղազարոս Աղայանը, Ծերենցը, Մուրացանը, Նար-Դոսը, Պերճ Պոռոջանը, Րաֆֆին, նկարիչներ Մկրտում Հովնաթանյանը, Ստեփանոս Ներսիսյանը, Հարություն Շամշինյանը, Վանո Խոջաբեկյանը, Գայանե Խաչատուրյանը, բանաստեղծներ Հովհաննես Թումանյանը, Ալեքսանդր Ծատուրյանը, դրամատուրգ Գաբրիել Սունդուկյանը, աշուղ Զիվանին և այլք):

Ինչպես իր հարցազրույցներից մեկում նշում է Թբիլիսիի «Հայարտուն» կրթամշակութային և երիտասարդության կենտրոնի ղեկավար Լևոն Չիդիլյանը, 1934 թվականին, Լ. Բերիայի կարգադրության համաձայն, սկսում են ակտիվորեն ոչնչացնել Խոջիվանքում գտնվող բոլոր գերեզմաններն ու մատուռները, պայթեցնում են Խոջայի վանքը⁵: Իսկ 1940-1991թթ. գերեզմանատան, այնտեղ գտնվող եկեղեցու, մատուռների և դամբարանների ավերումից հետո նույն տեղում սկսվեց «Բարեկամություն» անվանումով զբոսայգու կառուցումը: 1994 թվականին քանդեցին գերեզմանատան տապանաքարերից կառուցված «Բարեկամություն» զբոսայգու շրջապարիսպը՝ այն փոխարինելով նոր՝ բետոնե պատով: Քանդված հին պարսպից դուրս թափված տապանաքարերն արագորեն անհայտացան:

1962 թվականի մարտի 17-ին նախկին ընդարձակ Խոջիվանքի հայկա-

³ Տե՛ս Հայկական համառոտ հանրագիտարան, չորս հատորով, հատոր 2, Երևան, 1995, էջ 276:

⁴ Նույն տեղում, էջ 276:

⁵ Տե՛ս Ходживанк - Тбилисский Пантеон армянских писателей и общественных деятелей // <http://www.armenianarthall.com/index2.php?newsid=147>:

կան գերեզմանատան տարածքում մնացած շուրջ 32 շիրմաքար իրար մոտ հավաքելով՝ հիմնվեց այսպես կոչված «Հայ մշակույթի գործիչների պանթեոնը»: Իրականում պանթեոնի տապանաքարերի մեծ մասի տակ թաղված աճյուններ չկան: Ներկայիս գերեզմանատունը ձևավորվել է Րաֆֆու մահարձանի շուրջ, որի աջ և ձախ կողմերում էլ ամփոփված են Գաբրիել Սունդուկյանի և Հովհաննես Թումանյանի գերեզմանները: Այս վերականգնմից հետո պանթեոնը վերաբացվում է և համայն հայությանը ներկայանում որպես «Հայ գրողների և հասարակական գործիչների պանթեոն» (նկ. 1): Վահե Սարուխանյանը իր հոդվածներից մեկում նշում է, որ ժամանակին նկարիչ Գիգո (Գրիգոր) Շարաբաբյանի և ճարտարապետ Ռուբեն Աղաբաբյանի ջանքերով մի քանի աճյուններ ու տապանաքարեր փրկվել են ու տեղափոխվել Րաֆֆու գերեզմանի մոտ⁶:

2002 թվականին Թբիլիսիի և Երևանի քաղաքապետարանների, Վրաստանում ՀՀ դեսպանատան, Վրաստանում հայերի միության, «Հզոր Հայրենիք» խմբակցության, «Երևան» հիմնադրամի և այլ կազմակերպությունների համագործակցությամբ վերականգնվում, բարեկարգվում և վերաբացվում է ներկայիս Խոջիվանքի պանթեոնի տարածքը: 2002 թվականից մինչև օրս Խոջիվանքի պանթեոնը գտնվում է Թբիլիսիի քաղաքապետարանի վերահսկողության տակ: Գերեզմանատան ներսում՝ ձախ անկյունում, տեղադրված է ցուցանակ, որի վրա երեք լեզուներով՝ հայերեն, վրացերեն և ռուսերեն, գրված է գերեզմանատան պատմությունը, և նաև, թե ում «աճյուններն» են այդտեղ հանգչում:

Արամ Երեմյանը «Թիֆլիսի հայկական պանթեոններում» գրքի էջերում, անդրադառնալով Խոջիվանքի գերեզմանատանը, գրում է. «Տեսե՛լ եք Խոջիվանքը: Բարձրացե՛ք Թիֆլիսի Հավաքար ու Ռոզովայա հրապարակով, մտե՛ք Խոջիվանքի փողոցը,- ահա այդտեղ է պատմական մեծ պանթեոնը: Հազարավոր կրանիտե տապանաքարեր, մարմարե արձաններ և կոթողներ՝ տարբեր գեղեցիկ վանդակապատերով, խառերով ու ծաղիկներով զարդարուած, գրաւում են ձեր ուշադրութիւնը և համակում ձեզ ծանր ու խոր թախիծով... Հազարավոր կարճ, բայց յուզիչ արձանագրութիւններ, թախծոտ բանաստեղծութիւններ ու քառեակներ, անպաճույճ հիշատակագրեր ու համր թուականներ խօսում են ձեր սրտի, ձեր զգացումների հետ և յուզում ձեր հոգեկան աշ-

⁶ Տե՛ս **Սարուխանյան Վ.**, Թբիլիսիում ներկայում միայն մեկ հայկական եկեղեցի է գործում <http://hetq.am/arm/news/60344/tbilisium-nerkayum-miayn-mek-haykakan-ekexeci-e-gortsum.html>:

խարհը: Ամէն մի շիրիմ, ամէն մի կոթող, ամէն մի արձան ունի իր յուզիչ պատմութիւնը, իր դարմանը, իր ողբերգութիւնը»⁷: Ա.Երեմյանը խոսում է նաև Վերայի և այլ գերեզմանատների մասին. «Բայց միայն Խօջիվա՞նքը: Անցէ՛ք Վերայի գերեզմանատունը, մտէ՛ք Ա.Գէորգի և Կուկիայի գերեզմանները: Քանի՛ք անի՛ վշտաբեկ, թախծոտ թափօրներ համախմբուել են այդ պանթէոններում և հողին յանձնել աննման փայլուն դէմքեր և թանկագին տաղանդներ ... Նրանցից շատերը հանգչում են հողի մէջ առանց յուշարձանների, առանց տապանաքարերի: Շատերի գերեզմանների թումբերը հարթուել, հաւասարուել են հողին և անհետ կորել: Ո՛վ կարող է ցույց տալ դերասաններ Միհրդատ Ամերիկեանի, Թուրեանի շիրիմները. ո՛վ կարող է մատնանշել նկարիչ Ներսիսեանի հողաթումբը. թերևս փորել են նրանց գերեզմանները և նորերը թաղել: Ո՛վ գիտէ գայ մի օր, որ անյայտանան դեռ շատ թանկագին շիրիմներ ու արձանագրութիւններ»⁸:

Յավոք, այսօր էլ Խօջիվանքը նմանօրինակ անմխիթար վիճակում է: Երբեմնի մարմարե և գրանիտե տապանաքարերի և հուշակոթողների փոխարեն խորհրդանշական բազալտե քառակուսի սալաքարեր են, այն էլ ոչ շիրիմների վրա, այլ պատահական ու պայմանական դասավորությամբ:

Խօջիվանքի պանթէոնում՝ Րաֆֆու հուշարձանի հետնամասում, հուշապատ է կառուցված, որի՝ գրքի էջեր հիշեցնող հարթությունների վրա փորագրված են Ծերերթելու և Թումանյանի խոսքերը՝ վրացերեն և հայերեն: Գերեզմանատան կենտրոնը կազմող Հովհաննես Թումանյանի, Րաֆֆու և Գաբրիել Սունդուկյանի շիրմաքարերն ասես այն Սուրբ Երրորդությունն են, որի շուրջ համախմբված են հայ մտավորականների հուշաքարերը: Րաֆֆու խորհրդանիշ-հուշարձանը մարմարից է: Դասական պատվանդանի վրա երկինք խոյացող սյուն է, որի խոյակի վրա՝ դափնեպսակի մեջ, տեղադրված է հավերժ մուսան խորհրդանշող քնարը: Գրականագետ Խաչիկ Սամվելյանի հողվածից պարզ է դառնում, որ Րաֆֆու թաղումից անմիջապես հետո գրողի մտերիմները՝ Շիրվանզադեն, Գաբրիել Միրզոյանը, Ալեքսանդր Եսայանը, Գևորգ Բաշինջադյանը և այլք, կազմում են մի հանձնախումբ և ձեռնամուխ լինում Րաֆֆու հողաթմբի վրա մահարձան կանգնեցնելու աշխատանքներին: Հայտարարվում է մրցույթ, հայտարարությունը զետեղվում է «Արձագանք» գրական և քաղաքական լրագրի 1892 թվականի հոկտեմբերի 16-ի համարում:

⁷ Երեմյան Ա., Թիֆլիսի հայկական պանթէոններում, Վիեննա, 1940, էջ 1:

⁸ Նույն տեղում, էջ 3:

Ներկայացված նախագծերից երկրորդ մրցանակը տրվում է ճարտարապետ Արշակ Սալամբեկյանի աշխատանքին, որը, սակայն, չի իրականացվում՝ ծախսատար լինելու պատճառով⁹: Նույնիսկ Ռաֆֆու մահվանից տասը տարի անց գրողի աճյունի վրա դեռ տեղադրված չի եղել մահարձան: Ավելին, ըստ ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր Արարատ Աղասյանի, պոլսահայ քանդակագործ Հակոբ Արապյանը 1893-ին (այլ տվյալներով՝ 1894-ին) հրավիրվել է Թիֆլիս՝ տեղի Խոջիվանքի գերեզմանատանը Ռաֆֆու մահարձանը կանգնեցնելու համար: Սակայն ինչ-ինչ պատճառներով նա շուտով հրաժարվել է պատվերից և վերադարձել Կ.Պոլիս: Ավելի ուշ՝ 1898-ին, երբ լրացել է վիպասանի մահվան տասնամյակը, նկարիչ Գևորգ Բաշինջաղյանի նախագծով (այն տպագրվել և հանրության դատին է ներկայացվել «Մշակ» թերթում) և նրա անմիջական հսկողությամբ գործն իրականացրել է այդ ժամանակ Թիֆլիսում ապրող իտալացի վարպետ Անջելո Անդրեոլետտին¹⁰: Իսկ վանդակապատի (պատվանդանի) պատրաստումը վստահել են քարտաշ վարպետ Գասպար Հարությունյանին¹¹: Եվ ահա մոտ 7 մետր բարձրություն ունեցող մարմարյա մահարձանը 1898թ. սեպտեմբերի 27-ին բացվում է հանդիսավոր պայմաններում, կայկական և վրացական թերթերը գրում են այդ մասին, փաստում, որ այս մահարձանը զարդարում է Խոջիվանքի գերեզմանատունը: Բարձր, գեղեցիկ պսակի մեջ փորագրված է «Ռաֆֆի» անունը, այնուհետև սպիտակ սյունը կլոր ձև է ստանում, նրա ծայրին՝ գեղեցիկ զարդաքանդակներով, դրված է մարմարյա քնարը (նկ. 2): Պատվանդանի վրա փորագրված է Ռաֆֆու «Ձայն տուր, ո՛վ ծովակ» հայտնի բանաստեղծության քառատողերից մեկը.

*«Քա՛ր է քո սիրտը, և խիղճդ՝ մեռած,
Քանի՞ արյուններ, քանի՞ կոտորած,
Տեսար, լռեցիր և դարձյալ պայծառ,
Հայ երկրի վրա կապում ես կամար»:*

Մյուս շիրմաքարերը շատ ավելի համեստ, ավանդական տապանաքարային քառանկյուն լուծումներ ունեն՝ անուն-ազգանուն և ծննդյան ու մահվան

⁹ Սամվելյան Խ., Առաջին հուշարձանը, «Սովետական Հայաստան», Ե., 1986, N 73, 21 մարտի:

¹⁰ Տե՛ս Աղասյան Ա., Հայ կերպարվեստի զարգացման ուղիները XIX-XX դարերում, Երևան, 2009, էջ 73:

¹¹ Տե՛ս Սամվելյան Խ., Առաջին հուշարձանը, «Սովետական Հայաստան», Երևան, 1986, 21 մարտի:

տարեթվեր (հայոց և ռուսաց լեզուներով), համադրված խաչապատկերով:

Շատ համեստ տեսք ունի Հովհաննես Թումանյանի գերեզմանաքարը (նկ. 3): «Ո՛ր է, սակայն, մեծ արուեստագետի հողակույտի վրայ դրուած մեծ արծանը, ո՛ր է նրա անուան արժանի հսկայ կոթողը: Չկայ ոչ՝ մի կոթող: Միանգամայն աններելի վերաբերմունք: Արծանի տեղ յղկուած կլոր քարէ 4 սյուներ՝ երկաթէ փշաթելերով զարդարել են հողակույտը, որի հյուսիսային կողմը բազմած քառակուսի փոքր, անպաճույճ քարի վրան սև տառերով փորագրուած է. Հովհաննես Թումանյան, 1869-1923», - այսպես է նկարագրում Արամ Երեմյանը մեծ արվեստագետի տապանաքարը¹²: Իսկ ահա Գաբրիել Սունդուկյանի գերեզմանաքարի մասին նույն գրքում մեջբերված են մեծ դրամատուրգի հետևյալ խոսքերը. «Գերեզմանիս վրայ վուչինչի արծան հարկաւոր չէ. մէ սիւ քար ու իմ ջանը: Վրէն գրիլ տուէք էսէնց՝ Գաբրիէլ Սունդուկեանց-Համայ. ծնւեց 1825թ. հունիսի 29-ին, վախճանւեց 191...թ., ...ին»¹³, «Թէ սրտով վրէս արծան իք ուզում ու արժանի կու համարիք, էտ արծանը, իմ փոխանակ, Պէպօի համար կանգնեցրէք վուրդի որ կու սագ գայ: Սաղ բօյով կանգնած ըլի բարձր պատուանդանի վրայ իր հագուստով, գղակը ծածկած, մէ ձեռին Արութինի բարաթը, մէկ էլ ձեռով վրէն գրածն ըլի ցուց տալի նրան, որ գլխաբաց ու սերթուկով սիւրբես կանգնած է կշտին: Տակը պատուանդանի վրայ գրած ըլի մենակ էս խօսկիրը՝ Պէպօ «էս քու կուտրած ձեռքով չիս՝ գրի՛...»: Էն արծան ու պատվանդանը թուջէմէն ըլի ահած ու շինած վրէն վունց մէ տիղ իմ անունը չիշիք»¹⁴: Այդպես էլ եղավ, այսօր Խոջիվանքի գերեզմանատանը՝ Րաֆֆու մահարձանից դեպի ձախ, տեղադրված է Գաբրիել Սունդուկյանի շիրմաքարը, բաց սրճագույն մարմարից, հետևյալ գրությամբ՝ «Գաբրիել Սունդուկեան (Համայ), ծնուեց յունիսի 29-ին, 1825թ., վախճանուեց մարտի 16-ին 1912թ.»: Իսկ տասնամյակներ անց՝ 1976 թվականին, իրականացավ նրա հաջորդ ցանկությունը՝ Երևանի Անգլիական այգում (նախկինում՝ Կոմայգի) Գաբրիել Սունդուկյանի անվան ակադեմիական թատրոնի հարևանությամբ տեղադրվեց Պեպոյի արծանը՝ նարնջագույն բազալտից (քանդակագործ՝ Գրիգոր Ահարոնյան, ճարտարապետ՝ Մարկ Գրիգորյան): Նույն այդ բակում տեղադրված է նաև քանդակագործ Արա Հարությունյանի հեղինակած նարնջագույն տուֆից, 4 մ բարձրությամբ՝ Գաբրիել Սունդուկյանին նվիրված հուշարձանը (նկ. 4):

¹² **Երեմյան Ա.**, Թիֆլիսի հայկական պանթեոններում, Վիեննա, Մխիթարյան տպարան, 1940, էջ 34,35:

¹³ Նույն տեղում, էջ 81:

¹⁴ Նույն տեղում, էջ 84,85:

Խոջիվանքի գերեզմանատանն առանձնանում է նաև 2009-ին կյանքից հեռացած թիֆլիսաբնակ հայ տաղանդավոր նկարչուհի Գայանե Խաչատուրյանի շիրմաքարը (նկ. 5): Տապանաքարը բազալտից է, քառանկյուն սալի տեսքով, վրան մարմարից ներկապնակ է տեղադրված, որը կարծես խորհրդանշում է նկարչուհու գունային վառ աշխարհը: Այստեղ առանձնանում է նաև հայ բանաստեղծ-աշուղ Սայաթ-Նովայի հուշատախտակը՝ նվիրված նրա մահվան 250-ամյակին: Հուշատախտակն առանձնահատուկ է իր գրույթամբ. «Արի համով դուլով արա, խալիսի նոքար Սայաթ-Նովա... Ամեն մարթ չի կանա ճանգի շահով շքքար Սայաթ-Նովա...» (նկ. 6):

Թբիլիսիում է գտնվում Վերայի հայկական գերեզմանատունը, որը գործում է մինչ օրս, այստեղ հանգչում են հայ հասարակական գործիչներ, գիտնականներ, որոնք զգալի ներդրում են ունեցել Թբիլիսիի մշակութային կյանքի զարգացման գործում:

Վերայի գերեզմանատունը հիմնվել է XIX դարի 30-ականներին և ի սկզբանե եղել է միայն հարուստ և ազնվական ծագում ունեցող մարդկանց հուղարկավորության վայր: Անցյալում կոչվել է «Ջարեան» գերեզմանատուն (ստեղծված է Ջավրյանի տեղամասում), որը հետագայում ընդլայնվել է թիֆլիսահայեր Նազարբեկովի, Թամամշևի և այլոց կալվածքների հաշվին¹⁵: 1850 թվականին այստեղ Դավիթ Թամամշևը կառուցում է Վերայի Աբ.Խաչ եկեղեցին, որից հետո եկեղեցու շուրջը գոյանում է գերեզմանատունը: Մինչև այժմ գերեզմանոցում պահպանվել են հայ և Եվրոպայից հրավիրված ճարտարապետների նախագծած, ինչպես նաև հայ քարգործ վարպետների կողմից իրականացրած մի քանի դամբարաններ, տապանաքարեր և այլ տիպի մեմորիալ հորինվածքներ, որոնք արվեստի ինքնատիպ գործեր են և ունեն պատմաճարտարապետական և գեղարվեստական բարձր արժեք: Այսօր այդ հորինվածքներից շատերն ավերված են¹⁶, իսկ մի մասն ամբողջական կամ կիսավեր վիճակում դեռ կանգուն է: Ցավոք, շատ են այն գերեզմանները, որոնք, ըստ Ա. Երեմյանի, «մոռացված, անշուք և անգիր» են, կամ ո՛չ քար կա, ո՛չ արձանագրություն, իսկ ահա անվանի դերասան և գրող, արևելահայ թատրոնի հիմնադիրներից մեկի՝ Միհրդատ Ամրիկյանի շիրիմի մասին կարդում ենք հետևյալ տողերը. «Որոնում եմ երկար արտիստի շիրիմը, շատ հարց ու փորձ անում,

¹⁵ Տե՛ս **Սարգսյան Ռ.**, Աստ ով յանգչի, «Ազատամարտ», Երևան, 1994, N 28:

¹⁶ Տե՛ս **Կարապետյան Ա.**, Վրաց պետական քաղաքականությունը և հայ մշակութային հուշարձանները, Երևան, 1998:

շրջում երկար, բայց ոչինչ չեն գտնում: Չկայ ոչ մի արձանագրություն, ոչ մի կոթող: Նրա գերեզմանը բոլորովին հարթվել է, կորել հավիտեան...»¹⁷:

Վերայի գերեզմանատանն են հանգչում «Աղբյուր» մանկապատանեկան ամսագրի և «Տարագ» շաբաթաթերթի խմբագիր Տիգրան Նազարյանը, բժշկապետ և Կովկասի հայոց բարեգործական ընկերության հիմնադիր Բագրատ Նավասարդյանը, բժիշկ և «Խուդադյան» անտառի հիմնադիր Նիկողայոս Խուդադյանը, Գ.Բաշինջադյանի սան, Լայպցիգում (Գերմանիա) փորագրության մեջ մասնագիտացած, Հայաստանում ցինկագործության առաջին կիրառող գծանկարիչ Սարգիս Սողոմոնյանը, շինարարներ և ճարտարագետներ Շամիրխան Մելիք-Բեգլարովը (կառուցել է Թիֆլիսի Արտիստական ընկերության շենքը), Գարեգին Հալաջյանը և առավել հայտնի ճարտարապետ Գաբրիել Տեր-Միքելյանը (շենքեր է կառուցել Թիֆլիսում, Բաքվում, Յալթայում և այլուր), լեզվաբան, հայագետ և մանկավարժ Շահան Ջրպետյանը, Թիֆլիսի քաղաքագլուխ Երեմիա Արծրունին (գերեզմանը ոչնչացված է)¹⁸, արքունի և պետական խորհրդականներ և այլք: Վերայի մեմորիալ հուշարձանները բազմատիպ են, հիմնականում ունեն պարզ լուծումներ, շիրմաքարեր են, սյունաձև, խաչաձև, կամարային հորինվածքներով հուշարձաններ, որոնցից շատերի վրա զարդային տարրերն ու մոտիվները գրեթե բացակայում են (նկ. 7,8,9):

Վերայի գերեզմանատան դամբարան-մատուռները հայկական միջնադարյան ճարտարապետությանը հատուկ ձևեր ունեն, դրանք հիշեցնում են Ստամբուլի և Մոսկվայի նմանատիպ մեմորիալները: Շիրմաքարերի վրա հանդիպում են արևելահայերեն և արևմտահայերեն, ռուսերեն և վրացերեն գրություններ, ինչպիսիք են՝ «Մարգարիտ Պայազատեան-Նավասարդեան բժշկապետ, 1857-1896», «Мелик-Азарянц А.А., 1847-1923», «Бескорыстному обществу и лучшему другу.... Николаю Алексеевичу Худадову....» և այլ բովանդակությամբ գրություններ:

Յավոք, պետք է նշել, որ բեմադրիչ Ստեփան Քափանսկյանի, ավագ քահանա Դավիթ Խարազյանի (ռեժիսոր և դերասան Ամո (Համազասպ) Խարազյանի հայրը), որմնադիրների ավագ վարպետ Դավիթ Փոլադովի և այլոց

¹⁷ **Երեմյան Ա.**, Թիֆլիսի հայկական պանթեոններում, Վիեննա, 1940, էջ 57:

¹⁸ Ի դեպ, հրապարակախոս Գրիգոր Արծրունու մահարձանի հեղինակը Գ. Բաշինջադյանն է. «Մահարձանի նկարը գծագրել է նկարիչ Գեորգ Բաշինջադյանը, որին Արծրունին այսպես է կտակել իր կամքը. «Ես կուզեի, որ գերեզմանի վրայ դրած լիներ պարզ ժայռի կտոր և վրան կարդացուէր սուկ ազգանունս»: Տե՛ս **Երեմյան Ա.**, Թիֆլիսի հայկական պանթեոններում, Վիեննա, 1940թ., էջ 6:

գերեզմանները տարբեր տարիներին ոչնչացվել են և գոյություն չունեն այսօր¹⁹:

Քաղաքային գերեզմանատներից բացի, մարդկանց հուղարկավորել են նաև եկեղեցիներին կից տարածքներում, օրինակ՝ Թբիլիսիի Էջմիածնեցոց Սուրբ Գևորգ եկեղեցու բակում են հուղարկավորված բարերար Գրիգոր Աստվածատրյան Նախշունյանցը և նրա կինը՝ Մարիամ Գևորգյան Նախշունյանցը: Նախշունյանցների հուշապատը լուծված է եկեղեցու պատի երկարությամբ: Կամարածն է, կենտրոնում՝ Գրիգոր Աստվածատրյան Նախշունյանցի լուսանկար-պորտրեն, ներքևում՝ հայերեն և ռուսերեն գրություններ Նախշունյանց ընտանիքի մասին: Գրությունները պսակված են խաչով՝ վկայելով հանգուցյալների քրիստոնյա լինելու հանգամանքը: Կամարը աշխուժացված է հայկական երկրաչափական զարդամոտիվներով (նկ. 10):

Քիչ հեռու, նույն բակում է գտնվում նշանավոր գործարար և բարեգործ, «նավթի արքա» Ալեքսանդր Մանթաշյանի (Մանթաշով) մահարձանը՝ բազալտե սյունածն պատվանդանի վրա տեղադրված դիմաքանդակ հորինվածքով (նկ. 11): Պատվանդանի ճակատային մասում գրություն է, որից վեր պղնձածույլ դափնեճյուղն է տեղադրված: Պատվանդանն ավարտվում է անհամաչափ, փոքր չափսեր ունեցող պղնձածույլ գլխաքանդակով, որում կարծես ամփոփված լինեն ոչ թե Մանթաշյանի հույզերն ու ապրումները, բարերարի խիստ և ստատիկ կերպարը, այլ որևէ շարքային քաղաքացու²⁰: Հակառակ պատկերն ենք տեսնում 2012 թվականին Երևանի Աբովյան փողոցում՝ Սբ. Կաթողիկե և Սբ. Աննա եկեղեցիների հարևանությամբ տեղադրված Ալեքսանդր Մանթաշյանի հուշարձանում (քանդակագործ՝ Տիգրան Արզումանյան, ճարտարապետ՝ Լևոն Ղալումյան): Բրոնզածույլ այս կոթողում միաժամանակ ներկայանում է Մանթաշյան հայրը, բարերարը, գործարարը, հայ քաղաքացին, ով ասես դուրս է եկել զբոսանքի՝ հպարտությամբ և հիացմունքով նայելով շուրջբոլորը:

Թբիլիսիի Սուրբ Գևորգ եկեղեցին (XIII դար) վիրահայոց թեմի առաջնորդի նստավայրն է: Եկեղեցու գլխավոր մուտքի աջակողմյան հատվածում է գտնվում Սայաթ-Նովայի գերեզմանը (նկ. 12): Շիրմաքարը մարմարից է, ունի եկեղեցու խորան հիշեցնող հորինվածք, ծածկված է բուսական և երկրաչափական զարդամոտիվներով, վերևում սուրբ խաչն է: Խորանի կենտրոնական հատվածում՝ բազալտի վրա, փորագրված է՝ «Սայաթ-Նովա, 1795», և զետեղ-

¹⁹ Տե՛ս **Կարնեցի Հ.**, Եվ դարձյալ պղծվում են... շիրմները, «Լրագիր», Երևան, 1996, 3 սեպտեմբերի:

²⁰ Մեզ չհաջողվեց պարզել, թե ով է գլխաքանդակի հեղինակը:

ված են հանճարեղ աշուղի հետևյալ հայտնի տողերը. «Ամէն մարթ չի կանա խըմի, իմ ջուրն ուրիշ ջըրէն է, Ամէն մարթ չի կանա կարթա, իմ գիրըն ուրիշ գըրէն է, Բունիաթս ավագ չիմանաս, քարափ է, քարուկըրեն է»: Նկարիչ Գևորգ Բաշինջաղյանի «Ճամփորդական նոթեր, էսքիզներ, ֆելիետոններ, հողվածներ» գրքում հեղինակի կողմից արձանագրված են հետաքրքիր փաստեր Սայաթ-Նովայի մահարձանի տեղադրման կապակցությամբ: Պատմական աղբյուրներից գիտենք, որ Սայաթ-Նովան հոգին ավանդել է պարսիկների սրի տակ և այդ ժամանակներից ի վեր թաղված է Սուրբ Գևորգ եկեղեցու բակում: Սակայն Բաշինջաղյանի՝ 1912թ. հուլիսից պարզ է դառնում, որ դեռ այն ժամանակ ոչ մի կերպ հաստատված չի եղել նույնիսկ պայմանական գերեզմանի տեղը²¹: Բաշինջաղյանի հորդորով, թիֆլիսահայերի հանգանակությունների շնորհիվ, իր իսկ նախագծով իրականացվում է Սայաթ-Նովայի մահարձանը: «Թող ամեն մի անհատ նվիրե այս նպատակի համար 5,10 կոպեկ, թող ոչ ոք չքաշվի փոքրիկ գումար տալուց: Սև կոպեկներով կանգնեցված մահարձանը մեծ մարդու գերեզմանի վրա մեծ է լինելու», - գրում է Բաշինջաղյանը²²: Իսկ 1914 թվականին՝ հուշարձանի հանդիսավոր բացման օրը, Բաշինջաղյանը հպարտությամբ արձանագրեց. «Այս խաչքարը կառուցվեց մի տարօրինակ, անսովոր եղանակով: Այս տեսակ ինքնահոժար ու սրտաշարժ զոհաբերություն երբեք տեղի չէ ունեցել մեր հասարակության ու ժողովրդի կյանքի մեջ, սակայն ականատես եղանք ներկա դեպքում: Կույր ու հաշմանդամ ջահել աշուղները, ցնցոտիների մեջ մի կերպ փաթաթված, որոնք ձմեռվա ցրտին թափառում են քաղաքի բոլոր փողոցները, իրանց սազի ու երգի միջոցով հացի փող ճարելու համար, և որոնք սազի լարերին զարկելուց առաջ՝ սառած ու թմրած մատները բերանի գոլորշիով են տաքացնում, և վերջապես, որոնք օրը անհաջող մթնեցնելուց հետո քաղցած և ուժասպառ իրանց գետնափոր բնակարանն են վերադառնում, որը միակ հույսը դրած ծանոթ փոնջու վրա, որը երբեմն ապառիկ հաց է տալիս, ահա այդ խորթ զավակները կանգնեցրին վերոհիշյալ խաչքարը:

... Նրանք էին, որ իրանց ունեցած-չունեցած կոպեկները անկեղծ սրտով շտապեցին խառնել այն գանձանակի հետ, որ ժողովվում էր մահարձանի համար: Ե՞րբ և ո՞վ է արել այդ տեսակի մեծ զոհաբերություն: Նրանց ոգևո-

²¹ Տե՛ս, **Բաշինջաղյան Գ.**, Ճամփորդական նոթեր, էսքիզներ, ֆելիետոններ, հողվածներ, Երևան, 1957, էջ 244:

²² Նույն տեղում, էջ 244:

րությունն էր գլխավոր պատճառը, որ ստեղծվեց ժողովրդի մեջ ցանկալի տրամադրություն, և մեկի բարոյական, մյուսի նյութական աջակցության շնորհիվ այսօր կանգնած է մեծ մարդու հին գերեզմանի վրա վայելուչ խաչքարը: Սայաթ-Նովան պատկանում է ամբողջ Կովկասին, որովհետև երգել է հավասար կերպով թե՛ հայերեն, թե՛ վրացերեն և թե՛ թուրքերեն լեզուներով: Երգել է սեր, համբերություն, հեզություն, ուրիշ խոսքով՝ քարոզել է Կովկասի ժողովուրդի մեջ, ժողովրդական հասկանալի լեզվով, Քրիստոսի վարդապետությունը: Չպետք է գարմանալ, եթե մահարձանի բացման օրը ներկա լինի խուռն բազմություն վերոհիշյալ երեք ազգություններից, իբրև նշան խորին հարգանքի ու պատկառանքի հանճարեղ աշուղի գերեզմանի առաջ»²³: Այսօր էլ Սայաթ-Նովայի գերեզմանը բազմամարդ է, ասես ուխտատեղի է դարձել հազարավոր քրիստոնյաների և զբոսաշրջիկների համար, այցելուները ծաղիկներ են դնում նրա շիրիմին, անցկացնում հուշ-երեկոներ:

Սայաթ-Նովայի գերեզմանի անմիջական հարևանությամբ է ամփոփված Գևորգ Բաշինջաղյանի շիրիմը (նկ. 13): Արամ Երեմյանն այսպես է նկարագրում գեղանկարչի շիրմաքարը. «1925 թուին Թիֆլիսում վախճանուեց Բաշինջաղյանը: Հանգչում է Թիֆլիսի Ս.Գեորգ եկեղեցում, Սայաթ-Նովայի գերեզմանի մոտ: Պարզ, անզարդ մի շիրիմ է դա: Աղիս է պատուանդանի վրայ դրուած է մուգ-թխագույն կրանիտէ երկար և հաստ մի քար, որի վրայ դուք չէք գտնի ոչ մի արձանագրութիւն և ոչ էլ մի յուշագիր: Անգամ հանել են քարի վերին ճակատին դրուած ապակին և նրա ներքևում դրուած նկարչի լուսանկարը»²⁴: Այո՛, Բաշինջաղյանի շիրմաքարը պարզ լուծում ունի, մուգ գրանիտե քարը հաճախ աննկատ է մնում այցելուների կողմից: Գրեթե գետնի հարթությանը հավասար շիրմաքարի վրա ընդամենը փորագրված է՝ «Գևորգ Բաշինջաղյան, 1857-1925»:

Այս եկեղեցում են գտնվում նաև 1957 թվականին այստեղ տեղափոխված հայագգի պետական և ռազմական ականավոր գործիչներ Միքայել Լորիս-Մելիքովի, Արշակ Տեր-Ղուկասովի, ռուսական բանակի հայագգի զինվորական գործիչ, գեներալ-լեյտենանտ Իվան Լազարևի և գեներալ-մայոր Բեհբուբ Շելկովնիկովի աճյունները: Տապանաքարերը համեստ լուծում ունեն. հայերենով և ռուսերենով նշված են նրանց ով լինելը, տրված են մահվան և ծննդյան տարեթվերը, յուրաքանչյուր տապանաքարի վրա փորագրված է հա-

²³ Նույն տեղում, էջ 246:

²⁴ Տե՛ս **Երեմյան Ա.**, Թիֆլիսի հայկական պանթեոններում, Վիեննա, 1940, էջ 80:

վասարաթև խաչ (նկ. 14):

Թբիլիսիի Սուրբ Գևորգ եկեղեցին մասնագիտական գրականության մեջ առանձնացվում է նաև այն պատճառով, որ XVIII դարի վերջին նկարիչ Հովնաթան Հովնաթանյանը եկեղեցու ներսը զարդարել է որմնանկարներով, իսկ 1923-24 թվականներին Գևորգ Բաշինջաղյանն ստեղծել է ավետարանական սյուժեներով չորս որմնանկարներ (200x175, յուղաներկ)՝ կարծես իր հոգու վերջին պարտքը տալով հավատքի տաճարին: Դրանք պատկերված են գմբեթը պահող չորս որմնասյուների պատերին՝ հատակից 3 մետր բարձրության վրա, և ներկայացնում են հետևյալ սյուժեները՝ «Քրիստոսը Գեթսեմանիի պարտեզում», «Հուդայի զղջումը. Գողգոթա», «Հիսուսի հայտնությունը Տիբերիայի ծովեզերքի մոտ», «Սերմնացանի առակը»: Վերոնշյալ որմնանկարների մասին արվեստագիտության թեկնածու Սաթենիկ Վարդանյանն իր հոդվածներից մեկում նշում է, որ որմնանկարներն արված են յուղաներկի տեխնիկայով, կա հեղինակի՝ Բաշինջաղյանի ստորագրությունը, սակայն տարբեր տարիների ոչ պրոֆեսիոնալ վերականգնողական աշխատանքների պատճառով որմնանկարները վնասվել են, ավելին՝ նրանցից երկուսն այսօր թողնում են անավարտ աշխատանքի տպավորություն²⁵:

Թբիլիսիում կան մի շարք այլ գործող կամ չգործող, մասամբ վրացականացված հայկական եկեղեցիներ, որոնց կից բակերում տեղի են ունեցել թաղումներ, և դրանց մի մասն այսօր պահպանված է:

Ուսումնասիրությունից պարզ է դառնում, որ Թբիլիսիի պահպանված, հայապատկան գերեզմանատների մեմորիալ հուշարձանները, ըստ իրենց տիպաբանական առանձնահատկությունների, գեղարվեստական և դեկորատիվ հորինվածքների, լինում են ավանդական, քառանկյուն սալ-տապանաքար, պատվանդանի վրա վեր խոյացող «թևավոր» խաչերով հորինվածքներ, սյունաձև կոթողներ, մատուռ-դամբարաններ, քանդակային և խառը լուծումներով հորինվածքներ և այլն:

Ընդհանուր առմամբ Թբիլիսիի մեմորիալ հուշարձանները համեմատելի են XIX դարի վերջի և XX դարի այն մեմորիալ հուշարձանների հետ, որոնց կարելի է հանդիպել հայկական այլ գաղթավայրերի հայոց գերեզմանատներում (Ստամբուլ, Մոսկվա, Նոր Զուղա և այլն): Թբիլիսիի հայկական գերեզ-

²⁵ **Варданян С.** Вклад Г. Башинджагяна в тбилисскую армянскую кафедральную церковь Св. Богоматери (Св. Геворг) // «Անտառ Ծննդոց», Հոդվածների ժողովածու՝ նվիրված Ֆելիքս Տեր-Մարտիրոսովի հիշատակին, Երևան, ԵՊՀ հրատ., 2015, էջ 552-558:

մանների բազմատիպ հորինվածքներն այն լուռ վկաներն են և ապացույցը, որ հայոց մեմորիալ հուշարձանները (մահարձաններ, տապանաքարեր, մատուռներ, ճարտարապետական փոքր ձևեր) իրենց ճարտարապետական և գեղագիտական առանձնահատկություններով հայ մշակույթի անբաժան մասն են, որոնց ուսումնասիրությունը թույլ կտա առավել ընդհանուր պատկերացում կազմել հայ պանթեոնային արվեստի մասին առհասարակ:

АРМЯНСКИЕ КЛАДБИЩА ТБИЛИСИ

АНИ ГРИГОРЯН

Рассматриваются характерные типы мемориальных памятников в контексте их архитектурных и художественных особенностей.

Ключевые слова – Тбилиси, кладбище, пантеон, мемориал.

THE ARMENIAN GRAVEYARDS IN TBILISI

ANI GRIGORYAN

In this article, Ani Grigoryan considers the architectural and artistic features of the memorial monuments located in the Armenian graveyards in Tbilisi.

Key words – Tbilisi, cemetery, pantheon, memorial



Նկ.1 Խոջիվանքի ընդհանուր տեսքը



Նկ.2 Րաֆֆու գերեզմանը
խոջիվանքում



Նկ.3 Հ. Թումանյանի գերեզմանը խոջիվանքում



Նկ.4 Գ.Սունդուկյանի
գերեզմանը խոջիվանքում



Նկ. 5 Գ.Խաչատրյանի գերեզմանը
Խոջիվանքում



Նկ. 6 Սայաթ-Նովային նվիրված հուշաքար



Նկ. 7 Մատուռ-դամբարանի օրինակ
Վերայի գերեզմանատանը



Նկ. 8 Գերեզմանաքարի
օրինակ Վերայի գերեզմանատանը



Նկ. 9 Գերեզմանաքարի օրինակ
Վերայի գերեզմանատանը



Նկ. 10 Նախշունյանզների հուշապատը
Էջմիածնեզոց Սուրբ Գևորգ եկեղեցուն



Նկ. 11 Մանթաշուրի դիմաքանդակը



Նկ. 12 Սարաթ-Նովայի գերեզմանը Ար. Գևորգ
եկեղեցուն



Նկ. 15 Միքայել Լորիս-Մելիքովի
գերեզմանաքարը
Ար. Գևորգ եկեղեցու բակում



Նկ. 16 Հայազգի զորավարների
տապանաքարերը Ար. Գևորգ եկեղեցու բակում

**ՊԱՏՄԱԿԱՆ ՄՈՏԻՎՆԵՐԻ ԿՈՄՊՈԶԻՑԻՈՆ
ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ ՎԱՐՂԳԵՍ ՍՈՒՐԵՆՅԱՆՑԻ ԱՐՎԵՍՏՈՒՄ**

ՄԵԽԱԿ ԷԼԲԱԿՅԱՆ

Այսպիսով, Վարդգես Սուրենյանցի վերոհիշյալ կտավներում իրապաշտական սկզբունքներով ու պարզ գեղարվեստական միջոցներով ներկայացված է ժամանակաշրջանի իրադրությունը իր ողջ լարվածությամբ: Կտավներում ներքին խոր դրամատիզմը նկարիչն արտահայտել է կոմպոզիցիոն գրագետ կառուցվածքի, զուսպ ընտրված ձևերի ու մոայլ գուներանգների համադրության շնորհիվ: Փիլիսոփայական այլաբանական գաղափարներով և հայրենասիրական ոգով հագեցած այս կտավները հաղորդում են նկարչի վերաբերմունքն ու վիշտը հարազատ ժողովրդի ճակատագրի նկատմամբ:

Բանալի բաներ – Վարդգես Սուրենյանց, կտավ, կոմպոզիցիա, գուներանգ, հայրենասիրություն:

Հայ ազգային պատմական գեղանկարչության հիմնադիր Վարդգես Սուրենյանցի գեղարվեստական ժառանգության մեջ նշանակալի տեղ են զբաղեցնում Արևմտյան Հայաստանում տեղի ունեցած ծանր ողբերգությունների ազդեցությամբ ստեղծված պատմական մոտիվները, որոնք կատարված են կոմպոզիցիոն ու գաղափարային յուրահատուկ լուծումներով: XIX դարի վերջում Վարդգես Սուրենյանցի արվեստին առավել բնորոշ են պատմական իրողություններ ներկայացնող հետահայաց պատկերները¹:

1890-ական թվականներին հայերի զանգվածային ջարդերը խոր հետք են թողել նաև հայրենասեր Սուրենյանցի հոգում և իրենց արծազանքը գտել նրա թեմատիկ ստեղծագործություններում: Հայկական ջարդերի ու հայ ժողովրդի ողբերգության լուռ վկան է 1895 թվականին վրձնած «Ուտնահարված սրբություն» հանրահայտ կտավը (նկ.1): Կտավում դիտողի առջև է հանում թուրք ջարդարարների կողմից ավերածության ենթարկված վանքը՝ ոճրագործության ծանր հետքերով հանդերձ: Սուրենյանցը կտավի աջակողմյան անկյունում՝ առաջին պլանում է տեղադրել գետնին թափափված մագաղաթյա ձեռագրերը, որոնք ոչ միայն հայերի, այլև ողջ մարդկության մշակութային գանձերն են: Այս կտավն անասելի լուծությամբ և սառնությամբ է պարուրված նրանում օգտագործված պողպատագույն փայլի և սառը գունային անցումների շնորհիվ:

¹ **Աղայան Ա.**, Հայ կերպարվեստի զարգացման ուղիները XIX-XX դարերում, Երևան, 2009, էջ 49:

Ուշագրավ է այն փաստը, որ նկարիչը հետին պլանում է ցուցադրել գետնին տապալված վանականի անշարժացած մարմինը և պատահողոված վարագույրով խորանը: Խորհրդանշական է կոմպոզիցիոն առանցքից տեղադրված սպիտակավուն խաչքարը՝ կենտրոնական մեծաչափ խաչով, որպես հայ ժողովրդի փրկության միակ հույս ու հավերժության խորհրդանշան: Նկարիչը պատկերի խորքում կիսաբաց մուգ դռնից ներս սողոսկող լույսի բարակ շերտի միջոցով փորձել է ակնարկել տաճարից դուրս շարունակվող կյանքի մասին: Գուներանգային հավաքվածության, ճարտարապետական մանրամասների և զարդաքանդակների մշակվածության շնորհիվ նկարիչն ամբողջացնում է ժողովրդի համար սրբություն դարձած արվեստի ու հավատքի կոթողի պղծումը թշնամու կողմից:

Շեռագայում՝ 1899-ին, Սուրենյանցը վրձնել է «Ջարդից հետո» կտավը (նկ.2), որում, ի տարբերություն նախորդի, առաջին պլանում ցուցադրել է սրի քաշված ու խոշտանգված հայ կանանց: Այս կտավում ևս Սուրենյանցը ճարտարապետական ներքին հարդարանքում օգտագործել է նախորդ կտավից հայտնի խաչքարը՝ պատկերված մի փոքր այլ դիրքով: Այլ է նաև կոմպոզիցիայի խորքում հակադրության մեջ լուծված լույսի ու հույսի աղբյուրը՝ բաց դուռը՝ հորիզոնում նկատվող բնապատկերի ուրվագծմամբ:

Հայ ժողովրդի պատմական լարված ժամանակաշրջանի լուռ վկան է 1899-ին վրձնած «Լքյալը»² կտավը (նկ.3): Մահվան ճիրաններից փրկվելու նպատակով փոքրիկ հայուհին պատսպարվել է եկեղեցու բակում և հուզված, մտորումների մեջ խորասուզված՝ նստել է տաճարի փակ դռան դիմաց: Սուրենյանցը, եկեղեցու զարդանախշված դուռը տեղադրելով կոմպոզիցիայի կենտրոնական առանցքից մի փոքր դեպի աջ, իսկ դեպի ձախ՝ գետնին նստած փոքրիկ որբուկի հուսահատ ու տանջված կերպարը, հավասարակշռել է կոմպոզիցիայի ներքին կառուցվածքը: Առաջին հայացքից կտավը եռապլան է. դիտողին մոտ պլանում նկարիչը պատկերել է որբուկի՝ գետնին գցած կապոցը, երկրորդում՝ որբուկի հոգնած մարմինը, իսկ հաջորդիվ՝ եկեղեցու հարուստ զարդանախշված դուռը՝ կարծես հակադրելով երբեմնի տաճարի շքեղությունը և ժողովրդի ներկա պահի անորոշությունն ու թշվառությունը: Միգուցե հատուկ է ընտրված որբուկի դիմաց՝ կտավի աջակողմյան անկյունում, դեպի անսահմանություն տանող ու գետնին տապալված գերեզմանային խաչ-

² Այվազովսկու հիշատակին հրատարակված ալբոմում այս կտավը վերնագրված է եղել Անտերը, **Հարությունյան Վ.**, Վարդգես Սուրենյանց, Երևան, 1960, էջ 46, ծանոթ. 1:

քարը: Մուգ գուներանգներով ընտրված եկեղեցական դռան և կապոցի միջնամասում հակադրության մեջ է լուծված կապտավուն զգեստով աղջնակի ֆիգուրը, որը ներդաշնակվում է պատկերի մեղմաշունչ գունային կառուցվածքին: Տազնապահար որբուկի պատկերմամբ, որի դեմքը նկարիչը չի ցուցադրել, ներկայացված են հազարավոր հայ որբերի ողբերգությունը և ընդհանրացված կերպարը: Պատառոտված ու մաշված հագուստի, բոբիկ ու հյուծված ոտքերի պատկերմամբ ցուցադրված են հայ որբացած մանուկների խոր վիշտն ու թշվառությունը: Այս կտավը հաղորդում է նկարչի կարեկցանքը հարազատ ժողովրդի ճակատագրի նկատմամբ: Խոր գաղափարական ուղերձ ներկայացնող այս կտավը իր ստեղծման առաջին իսկ տարում ցուցադրվել է «Պերեդվիժնիկների» 22-րդ ցուցահանդեսում՝ ճանաչվելով լավագույն աշխատանքներից մեկը, և արժանացել մամուլի ջերմ դրվատանքին: Տարիներ հետո՝ Սուրենյանցը վրձնել է նման մեկ այլ կտավ՝ պատկերելով փակ եկեղեցու պատը համբուրող աղջնակի:

Իր տեսակի մեջ միակ ճարտարապետական բնանկարը՝ «Հոփսիմեի տաճարը»՝ 1897թվականին «Պերեդվիժնիկների» 25-րդ ցուցահանդեսում տեղ գտած⁴ հանրահայտ կտավը (նկ.4), բացառիկ տեղ է գրավում հայ կերպարվեստի պատմության մեջ: Այս բնանկարում Սուրենյանցն իրապաշտական սկզբունքներով ու պարզ գեղարվեստական միջոցներով կարողացել է արտահայտել ժամանակաշրջանի իրադրությունը ողջ լարվածությամբ, ինչպես նաև ժողովրդին սպառնացող վտանգի շունչը: Միաձույլ տաճարն ասես մահվան հողմերի միջից է հառնում հայոց խստաշունչ ու ամայի հողի վրա: Կտավի ընդհանուր դրամատիկական հնչողություն ավելի է ուժգնանում անսահման հարուստ, սառը կանաչավուն, մոխրագույն ու երկնագույն նրբերանգների զուսպ հարաբերության շնորհիվ: Չնայած նուրբ գուներանգներին՝ նկարիչը հաղորդել է հայ ժողովրդի ընդվզող ոգին ու նպատակամետ կամքը: Հայ եկեղեցին պատմական բոլոր ժամանակաշրջաններում կռվան է եղել ժողովրդի անկախության պայքարում: Սուրենյանցին հաջողվել է հոգևոր կառուցքի պատկերմամբ կտավում արտահայտել հայ ժողովրդի համար կարևոր նշանակություն ունեցող եկեղեցու համախմբող ու վիթխարի դերը ժողովրդի ճակատագրում: Նա եկեղեցու կառույցը տեղադրել է կտավի միջնահատվածում և կարծես միտումնավոր հեռացնելով դիտողից՝ արտահայտել է եկեղե-

³ **Խաչատրյան Շ.**, Վարդգես Սուրենյանց, Երևան, 2014, էջ 7:

⁴ **Հարությունյան Վ.**, Վարդգես Սուրենյանց, Երևան, 1960, էջ 51:

ցուն սպառնացող պատմական լարված իրադրությունը: Լերկ ու ամայի բնության մեջ, երեկոյի թանձր գույներով պարուրված, վեհաշուք հառնել է հեռվում միջնադարյան ճարտարապետության գոհարներից մեկը: Հորիզոնի գիծը անցնում է կոմպոզիցիայի կենտրոնով՝ պատկերը բաժանելով երկու հավասարաչափ մասերի՝ ներքևում ումբրաներով, օքրաներով ու հողագույն կանաչով գետնի, իսկ վերնամասում խոլ ու թանձր կապույտներով վրձնած երկնային տարածության: Նկարիչը դատարկ է թողել ոչ միայն երկինքը համատարած կապույտով, այլև գետինը, այդպիսով հավասարակշռելով կոմպոզիցիայի ստորին ու վերին տիրույթները: Գեղագիտական նուրբ զգացումն ու ճաշակը թելադրել են նկարչին պարիսպն ու տաճարային կառույցը տեղավորել կենտրոնից փոքր-ինչ ձախ՝ չխախտելով հավասարակշռությունը: Ձուլելով տաճարը գետնի գույներին՝ Վարդգես Սուրենյանցն արտահայտել է հողից հառնող հավատքի էությունը: Միակ լուսավոր գունաբիծը լուսնապատկերն է, որը, չխախտելով ընդհանուր կոմպոզիցիայի գունային ներդաշնակությունը, պատկերված է պարսպի հետևում: Այս կտավը հարուստ ու բազմաբնույթ բնանկարային արվեստի եզակի օրինակ է հայ արվեստի գանձարանում:

Սուրենյանցը ստեղծել է պարզ կառուցվածքով ճշմարտացի պատմական մոտիվներ, որոնք հասկանալի են դիտողին իրենց գաղափարական խոր փիլիսոփայությամբ և հայրենասիրության շնչով: Անկախ կտավի չափսերից՝ դրանք լուծված են ձևի, գույնի ու կոմպոզիցիայի գրագետ կատարմամբ ու յուրօրինակ ձևամտածողությամբ: Վերոհիշյալ կտավներում Սուրենյանցը, հետևելով ռեալիզմի կանոններին և մնալով բնանկարչությանը հատուկ օրինաչափությունների սահմաններում, սովորական թվացող պարզ բնանկարներում ներդրել է խոր այլաբանական գաղափար:

Ռեալիզմը Սուրենյանցը համարում էր առաջադիմական երևույթ գեղանկարչության մեջ՝ քննադատաբար անդրադառնալով գեղանկարչական մյուս մեթոդներին⁵: Նրա այս կտավները ազգային առանձնահատկություններով ու պատմական իրողություններով պայմանավորված գեղարվեստական յուրօրինակ ոճի դրսևորումներ են, որին Սուրենյանցը բազմիցս անդրադարձել է

⁵ **Խաչիկյան Յա.**, Վարդգես Սուրենյանցի արվեստաբանական և գեղագիտական կողմնորոշումները ժամանակի հայկական տեսական մտքի համատեքստում, Վարդգես Սուրենյանց-150, Հոբելյանական գիտաժողով՝ նվիրված Վարդգես Սուրենյանցի ծննդյան 150-ամյակին, Ջեկուցումների ժողովածու, Երևան, 2011, էջ 25:

արվեստի վերաբերյալ իր դատողություններում⁶: Սուրենյանցը, վկայակոչելով համաշխարհային արվեստի փորձը, մատնանշել է, որ արվեստը կարող է ունենալ ազգային առանձնահատկություններ, հայրենիք և ներքին կապ ժողովրդի հետ:

КОМПОЗИЦИОННЫЕ ОСОБЕННОСТИ ИСТОРИЧЕСКИХ МОТИВОВ В ИСКУССТВЕ ВАРДГЕСА СУРЕНЯНЦА

МЕХАК ЭЛБАКЯН

В полотнах Вардгеса Суренянца напряженность эпохи представлена реалистическими принципами и простыми художественными средствами. Внутренний глубочайший драматизм в картинах выражен грамотно построенной структурой композиции и сочетанием темной цветовой гаммы. Эти картины, наполненные философскими, аллегорическими идеями и патриотическим духом, изображают отношение художника к судьбе собственного народа.

Ключевые слова – Вардгес Суренянц, полотно, композиция, цветовой тон, патриотизм.

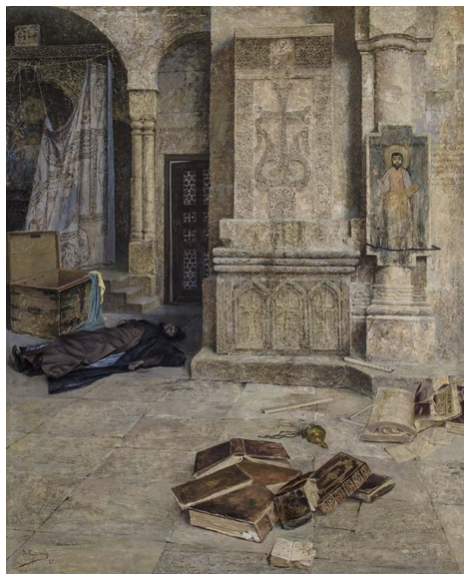
COMPOSITIONAL PECULIARITIES OF THE HISTORICAL MOTIVES IN VARDGES SURENYANT'S ART

MEKHAK ELBAKYAN

This article is a study of Vardges Surenyants' paintings. Surenyants with his realistic principles and simple artistic methods presents the spirit of the epoch. The inner deep dramatic scenes of the paintings are expressed through a proficient structure of their compositions, reserved chosen forms and thanks to bringing together the gloomy color nuances. These paintings with their philosophical, allegorical and patriotic the mages express the disposition and sorrow of Surenyants toward the fate of his own people.

Key words – Vardges Surenyants, painting, composition, color, patriotism.

⁶ Վ.Սուրենյանց, Գեղարվեստի նորագույն հոսանքները և հայկական ճարտարապետությունը, «Մշակ», Թիֆլիս, 1903, №176:



Նկ.1/Ոտնահարված սրբություն



Նկ.2/ Ջարդից հետո



Նկ.3/ Լքյալը



Նկ.4/ Հոփսիմեի տաճարը

**ԴԻՏԱՐԿՈՒՄՆԵՐ ԷԴՎԱՐԴ ՄԻՐԶՈՅԱՆԻ «ԱԼԲՈՄ ԹՈՌՆԻԿԻՍ» և
«ՏԻԿՆԻԿՆԵՐԻ ՊԱՐԸ» ԴԱՇՆԱՄՈՒՐԱՅԻՆ
ԱՍԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԿՈՄՊՈԶԻՑԻՈՆ ՈՐՈՇ
ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ՇՈՒՐՋ**

ԱՆՆԱ ԹԱՄԻՐՕՂԼՅԱՆ

Հոդվածը նվիրված է Էդվարդ Միրզոյանի «Ալբոմ թոռնիկիս» և «Տիկնիկների պարը» դաշնամուրային ստեղծագործությունների վերլուծությանը: Քննության են առնվում ձևակառուցողական և կոմպոզիցիոն որոշ առանձնահատկություններ, որոնք կերպարային բովանդակության բացահայտման միջոց են:

Բանալի բաներ - Էդվարդ Միրզոյան, ձև, մանրանվագ, բովանդակություն, կոմպոզիցիոն առանձնահատկությունների վերլուծություն:

Էդվարդ Միրզոյանի (1921-2012) դաշնամուրային ստեղծագործությունների շարքում (այդ թվում՝ «Պոեմ»-ը) առանձնահատուկ տեղ են զբաղեցնում մանուկների համար գրված «Ալբոմ թոռնիկիս» շարքը և «Տիկնիկների պարը» պիեսը:

«Ալբոմ թոռնիկիս»

Էդվարդ Միրզոյանի «Ալբոմ թոռնիկիս»¹ դաշնամուրային ստեղծագործությունը /շարքը/ գրվել է ֆրանսիացի հրատարակիչ Ալֆոնս Լեդյուկի պատվերով: Այն տպագրվել է 1984թ., իսկ առաջին անգամ հնչել է 1985-ին Մոսկվայում՝ ԽՍՀՄ կոմպոզիտորների համագումարում: Շարքը բաղկացած է վեց ծրագրային մանրանվագներից՝ «Առավոտ», «Մարիամ», «Մտորում», «Խաղ», «Տխուր վախ», «Տոկկատինա»: Կոմպոզիտորը սկզբում որոշել է երկու պիեսներ գրի առնել՝ մեկը թոռնիկի անվամբ՝ «Մարիամ», մյուսը՝ «Խաղ», վերջինիս թեման երեք տարեկան Մարիամի հորինածն է, որը, փոքր-ինչ փոխվելով, դարձել է ստեղծագործության թեմատիկ հիմքը: Երբ կոմպոզիտորը ցույց է տալիս հրատարակչին, նա իսկույն ձևակերպում է «Ալբոմ թոռնիկիս» ստեղծագործության պատվերը: Եթե դիտենք բովանդակության տեսակետից, ծրագրայնությունը պայմանավորված է շարքի անվանումների հերթականությամբ. օրը բացվել է առավոտով, փոքրիկ Մարիամիկը արթնացել է և տարված է խաղով, իսկ այդ ընթացքում պապիկը խորհում է անցյալի, ներկայի և ապագայի մասին: Իր մոտ կանչելով թոռնիկին՝ փորձ է անում պատմելու անցյալում տխուր մանկություն ունեցող հայ երեխաների կյանքից և հավատացնելու լու-

¹ Միրզոյան Է., Պոեմ, Ալբոմ թոռնիկիս դաշնամուրի համար, Երևան, 2004, 32 էջ:

սավոր ներկայի և ապագայի մասին (ի դեպ, սա սուբյեկտիվ բովանդակության նկարագիր է մեր կողմից):

Շարքը բացվում է «Առավոտ»-ով (Moderato-C)՝ գրված պարզ երկմաս ձևում: XX դարի երաժշտության ձևակառուցման պարզ երկմաս ձևը մեծամասամբ առանց ռեպրիզի է: Առաջին մասը շարադրված է պարբերություն հիշեցնող ձևում, որին հաջորդում է երկրորդ մասը՝ փոքր-ինչ կլաստերային հնչողությամբ, որտեղ չկա ցեզուրա: Այստեղ տեղի է ունենում վարընթաց շարժում երկրորդ օկտավայից դեպի կոնտրօկտավա, ապա սեկունդային քայլերով վերադարձ դեպի երկրորդ օկտավա (sonor տեխնիկայի օգտագործմամբ): Մանրանվագի հիմքում ընկած է մեծ 2 a-h /այնուհետև փ.2 gis-a, fis-g/ թեմատիկ տարրի ուղղահայաց և հորիզոնական համակցությամբ փոխընդմիջվող ռեպետիտիվ կրկնությունը աջ և ձախ ձեռքերի միջև: Առհասարակ պիեսը բնապատկերային է, պարզության սահմանում՝ թանձր և թարմ:

Օրինակ 1 Օրինակ 2

1. ԱՐԱՎՈՒՏ • ՄՊՕ • MORNING

2. ԱՐԱՎՈՒՏ • ՄԱՐԻԱՄ • MARIAM

«Առավոտն» attacca-ով միանում է «Մարիամին» (Allegretto-6/8)՝ գրված բարդ եռամաս ձևում՝ էպիզոդով: Առաջին մասը գրված է պարզ երկմաս ձևում երկուական պարբերություններով: Թեմատիկ նյութն անմիջական է, պարային ռիթմով, ուրախ ու պատկերային: Ռիթմիկ պատկերը կատարման համար բավական բարդ է. հեղինակը 6/8 չափը խմբավորում է տարբեր ձևերով: Դիցուք՝ 6/8 չափը ձախ ձեռքում բաշխվում է 3/4 չափի մեջ, 1/4+1/4+1/4, իսկ աջ ձեռքում՝ այլ կերպ (1/4+1/4, 1/8-1/8-1/8+1/4, կամ 1/8-1/8-1/8+1/8-1/8-1/8), այսինքն՝ տեղի է ունենում փոփոխական տևողությունների խմբավորումը 6/8 չափի մեջ:

Այստեղ օգտագործված է պոլիմետրիկ կառուցվածք, որն արտացոլում է հայ ազգային պարերին բնորոշ ռիթմիկ բազմերանգությունը: Միջին մասում հնչում է նոր՝ երկրորդ թեման (այսինքն՝ պիեսը երկթեմանի է), որը բնույթով կտրուկ է, թեթև (մի փոքր ժողովրդական հարվածային գործիքների հնչողականության նմանակումով), իսկ զարգացումը զուգորդվում է իրար հաջորդող

հակադիր ֆակտուրաներով՝ legato և staccato շտրիխներով: Ռեպրիզը նույնությամբ կրկնվում և ավարտվում է (սոնոր) վեց տակտ վերընթաց սլացող ու հանգչող կողայով: Պարային բնույթի պիեսը կատարողական առումով բավական բարդ է. մետրաոդիթմիկ պատկերը վերարտադրելու համար պահանջվում է երկու ձեռքերի կոորդինացիոն շարժումների հմտություն, որը կարելի է ձեռք բերել՝ սկզբնական շրջանում միայն դանդաղ պարապելով և աստիճանաբար արագությունը հասցնելով Allegretto տեմպին:

Երրորդ պիեսը «Մտորումն» է (Adagio meditative-Meno mosso-Lento 3/4)՝ գրված պարզ եռամաս ձևում: Աջ ձեռքում՝ մ.2 և փ.2 ուղղահայաց ընթացող թեմատիկ տարրը, ձախ ձեռքի բաս-օստինատոյի ֆոնի վրա, որտեղ հնչում են կվարտա, կվինտա, մեծ սեքստա, փոքր սեքստա, փոքր սեպտիմա ինտերվալային հաջորդականությամբ ընթացող 3/4 տևողությամբ հորիզոնական կազմավորումները, ստեղծում են խորհրդավոր թեմատիկ պատկեր: Այս պիեսում առաջնային տեղում են լադային ընդգծումն ու շարադրման ֆակտուրան, որը թանձր է, լի ենթաձայներով և դաշնամուրի ամբողջ ձայնածավալի ընդգրկումով: Ռեպրիզը կրճատված և ամբողջացված է խորհրդավոր հինգտակտանի Lento լրացումով: Կոմպոզիտորը ստեղծել է մեդիտացիային բնորոշ բարոյահոգեբանական մթնոլորտ, որի ժամանակ կերպարը փոքր-ինչ անհանգիստ վիճակից հասնում է դրամատիզմի և դանդաղորեն հանգստանում է (ենթարկվում է ռելակսացիայի-relaxation). կարևոր է պիեսի դինամիկայի դերը թե՛ ձևակառուցողական, թե՛ կատարողական, ազգային-ժողովրդական ռիթմաինտոնացիոն (1/32-1/8-2/4 տևողությունների ֆակտուրային շարադրանքը) մեղեդայնության գծում մարդկային հնչյունարտաբերման նմանակմանը սեկունդային վերընթաց և վարընթաց ինտոնացիոն խաղերի միջոցով: Այնուհետև միջին մասում հասնելով mf-f 4/4 տևողության միջոցով կոմպոզիտորը ընդլայնում է կերպարի հոգեբանական վիճակի դաշտը՝ հասցնելով այն դրամատիզմի-կոլմինացիայի, առանց նոր տեմպի նշումը փոփոխման ենթարկելու: Սա ևս հեղինակի կառուցողական հնարներից է:

Օրինակ 3, Օրինակ 4

3. ԱՏՈՐՈՒՄ • РАЗУМЬЕ • MEDITATION
 Adagio meditative • Բ. ԹԵՄԻՐՈԶՅԱՆ

4. ԽՍՍՒԼ • ИГРА • PLAY
 Scherzando • Բ. ԹԵՄԻՐՈԶՅԱՆ

Դիտենք «Meditation» ստեղծագործության դինամիկ զարգացման վիզուալ սխեման՝

p, lontano - rubato; mp piu reale, pp subito - mp espressivo - mf - mf, ben legato-rit.;

a tempo-f drammatico-rit.; Meno mosso,mp-pp lontano; Lento molto espressivo, rit. ppp.

Ստեղծագործությունը նվագելիս կատարողներին խորհուրդ է տրվում հետևել պեդալի նշումներին, ինչպես նաև ուսումնասիրել դինամիկայի զարգացումը՝ որպես կերպարային բովանդակության բացահայտման միջոց:

Չորրորդը «Խաղն» է (Scherzando – C)՝ գրված պարզ եռամաս ձևում: Պիեսն առանձնանում է կատակային, եռանդուն ու կրակոտ բնույթով: Թեմայի միաձայն շարադրանքը (Es-dur, մանր տեխնիկա) զուգորդվում է օկտավային (խոշոր տեխնիկա) շարադրմամբ աջ և օրորվող նվագակցությամբ՝ ձախ ձեռքերում: Կատարման առումով դաշնակահարից պահանջվում է առավել հստակություն, շեշտերի ճշգրիտ պահպանում, չարաճճի խաղի տրամադրություն առաջացնող շտրիխների վերարտադրում: Հնչողությունը մեծամասամբ ուժգին է՝ mf-f-ff:

Հինգերորդ պիեսը դրամատիզմի առումով շարքի հանգուցալուծումն է՝ «Տխուր վալս» (Andantino mesto - $\frac{3}{4}$)՝ գրված պարզ եռամաս ձևում: Այստեղ առավել քան նախորդ պիեսներում, շեշտվում են լադային հարմոնիաների փոխընդմիջվող անցկացումները: Թեման գրավիչ է, գեղեցիկ, քնքուշ և թախճոտ: Առանձնահատուկ է ձախ ձեռքի նվագամասի գրելաճը՝ ուղիղ գիծը. վալսի ուղիղ փոխարեն տակտի առաջին մասը հնչում է աջ ձեռքի հետ միասին, երկրորդ մասը՝ տարածության մեջ մենակ, իսկ տակտի երրորդ մասը լրացվում է աջ ձեռքի սեկունդային վարընթաց 4 հնչյուններից բաղկացած տարրերով և միաձուլվելով աջ ձեռքի թոփիչ թեմատիկ մեղեդուն՝ $\frac{3}{4}$ պահված պեդալի /ոտնակի/ հետ ստեղծում է մեկ միասնական կառույց: Այստեղ տեղի է ունենում շարադրանքի սինթեզում ուղղահայաց և հորիզոնական սեկունդ/տերցիայի համակցությամբ: Թեև վերնագիրը հուշում է, որ վալսը տխուր է, թախճոտ, բայց և այնպես այդ թախիժը լուսավոր է: Մելոդիկ գծայնությունն այստեղ ունի կարևոր նշանակություն. լադային հնչյունաշարի շարժման վրա տոները միանում են լադային կապերով: Այս սկզբունքն ունի դիատոնիկ և խրոմատիկ հնչյունաշարային շարժում: Հնչողությունը մեղմ է՝ p – pp – mf – pp.

Օրինակ 5, Օրինակ 6

5. СИМОНЬ ВЛЛУ • ГРУСТНЫЙ ВАЛЬС • SAD WALTZ



6. ԹՈՒՔԱՏԻՆԱ • TOKKATINIA • TOCCATINA



«Տխուր վալս»-ում հիմնականում օգտագործված է սեկունդային ելևէջների սկզբունքը, որն էլ ստեղծում է երաժշտության նուրբ, տխուր տրամադրությունը: «Տխուր վալսը» իր յուրահատուկ քնարականությամբ և հուզականությամբ, կառուցվածքով (մեր կարծիքով) ցիկլի լավագույն մանրանվագներից է: Այն հուշ է, թեև երրորդ պիեսը կոչվում է «Մտորում», սակայն այս փոքրիկ պիեսը (նույնիսկ տեխնիկական ոչ մի խնդիր չունենալու պարագայում) ևս խորը փիլիսոփայական է, իսկ հոգեբանական և կերպարի վերարտադրման առումով /կատարողական տեսանկյունից/ բավական բարդ ստեղծագործություն է:

Շարքը եզրափակում է վեցերորդ պիեսը՝ «Տոկկատինան», Vivo 7/8, 8/8, 5/8 փոփոխական չափով, գրված պարզ եռամաս ձևում՝ կողայով: Առաջին մասն իր կրակոտ, պոռթկուն տրամադրությամբ միանգամայն արտահայտում է տոկկատինային բնորոշ հատուկ բնույթ և ենթադրում կատարողական առավել հմտություն պահանջող վիրտուոզություն: «Տոկկատինա»-ի առաջին մասը պարզ երկմաս ձև է ռեպրիզով, միջին մասը՝ 18տակտանի ծավալով թեմատիկ զարգացում է, իսկ 35-րդ տակտում նշմարվում է ռեպրիզ՝ աջ ձեռքի զգալի փոփոխությամբ, որը գրված է պարբերության ձևում: Ութ տակտից հետո սկսվում է միջին մասի մի այլ տարբերակ՝ փոփոխական մետրով, դինամիզմի աճով և լուծվում է երկրորդ ռեպրիզի մեջ: Վերջինիս աջ ձեռքի նվագաբաժինը ձևափոխված է, փոխարենը ճշգրտորեն պահպանված է ձախ ձեռքի օստինատը: Վերջին 11 տակտերը ծառայում են որպես կոդա, դարձյալ փոփոխական մետրով և ավարտում պիեսը՝ դինամիզմը հասցնելով գագաթնակետի: Պիեսում մետրադիֆիկան կազմակերպում է ամբողջ երաժշտական ձևն ու ձևակառուցման առաջնային պլանն է: Առհասարակ XX դարի երաժշտության մեջ գերիշխում է դիթմի ոչ պարբերականությունը, տակտային համակարգը ներկայանում է որպես հապաղված տակտային, որից էլ առա-

ջանում են փոփոխական չափեր: Ընդհանրացնելով ամբողջ շարքի ձևակառուցման սխեման՝ տեղին է մեջբերել Վ. Խոլոպովայի դիտարկումները XX դարի երաժշտության ձևակառուցման, արտահայտչամիջոցների շուրջ. «Երաժշտության թեմատիզմը սկսել է հասկացվել բազմաձայն եղանակով և ներառել ոչ միայն հիմնական մեղեդային գիծը, այլև հյուսվածքը: Հարմոնիան ոչ միայն ակորդի և դրա կապերի մասին գիտություն է մնացել, այլև գրավել է լադա-մելոդիկ հորիզոնական դաշտը: Մելոդիկան միայն հոմոֆոն կառույցի իշխող ծայնի ընդգծումը չէ, այլև օժանդակ ծայների, ինչպես և պոլիֆոնիկ կտավի ծայների զարգացում, ֆակտուրայում՝ գծային զարգացում, հարմոնիայում՝ գծային կապեր: Իսկ ֆակտուրան ավելի ձգտում է պոլիֆոնիկ հյուսվածքի՝ օժանդակ մեղեդիները, բասը, ակորդը, պեդալը կարող են համարվել կոնտրապոնկտ, այսինքն՝ դառնում են թեմատիկ ծայներ»²: Դաշնամուրի պեդալը /աջ ոտնակը/ առաջարկում ենք վերցնել տակտի առաջին մասերի վրա, որը կնպաստի այդ հատվածների շեշտադրված 1/8 հնչյունների ընդգծվածությանը:

Նշված սահմանումները մեծամասամբ օգտագործված են բազմաբովանդակ «Ալբոմ թոռնիկիս» շարքում: 2004-ին Գրականության և արվեստի թանգարանի հրատարակչությունը տպագրել է Է.Միրզոյանի «Ալբոմ թոռնիկիս» ստեղծագործությունը՝ դաշնակահար Շահան Արծրունու խմբագրությամբ և նրա կատարմամբ:

«Տիկնիկների պարը»

Էդվարդ Միրզոյանի «Տիկնիկների պարը»³ (Allegretto grazioso – C) դաշնամուրային մանրանվագ է: Է.Միրզոյանը գրել է այն 1973 թ., տպագրվել է նույն տարում «Հայ կոմպոզիտորների մանկական պիեսները դաշնամուրի համար» ձեռնարկում (կազմող՝ Գ. Նազարյան): Պիեսը գրված է պարզ եռամաս A-B-A՝ -16 /8+8/+9+9 ձևում՝ միջին մասով, վերջինս հիշեցնում է պարբերություն՝ չնայած ինքնակտանի ծավալին: Առաջին մասում հստակորեն շարադրված է ութնակտանի պարբերություն, որը հեղինակը նպատակահարմար է գտնում կրկնել երկու անգամ՝ դնելով կրկնության նշան: Այն կա-

² **Холопова В.Н.** Формы музыкальных произведений. Санкт-Петербург, 1999, стр. 403.

³ **Սարաջյան Գ., Ումր-Շաու Վ.**, Դաշնամուրի ձեռնարկ երաժշտական դպրոցների համար, գիրք 2, ուսուցման 3 և 4 տարի, 1973, 1978, էջ 55, 56 և վերահրատարակված, խմբ.՝ Բուդաղյան Գ., Երևան, 2009, 56, 57 էջ, ինչպես նաև՝ **Детские пьесы композиторов Закавказья для фортепиано.** Москва, 1988, 1-ое издание /ред. Вл. Блок/, стр. 11-12.

տակային, կտրուկ, սուր /staccato շտրիխով/ վառ բնույթի թեմա է, որի կատարման համար ցանկալի է նվազել առանց ոտնակի օգտագործման: Թեմայի հնչյունային դաշտը ներկայացված է $g^2\text{-dis}^3\text{-e}^3/ e\text{-h-c}$ կլաստերային ակորդների համակցությամբ, ոչ բարդ ռիթմական /4/4 չափի մեջ, 4 հատ 1/8 տևողությամբ ակորդների և պաուզաների հարաբերակցությամբ, դինամիկ $mf\text{-}f\text{-}mf$ պատկերով: Առաջին և երկրորդ նախադասություններն իրար լրացնում են, թեմատիկ գիծը նույնն է, իսկ բասում հնչում են կվարտա/կվինտա-օկտավա ինտերվալային քայլերով $c^1\text{-}g^1\text{-}g^1\text{-}1/8\text{-}\dots$ տևողությամբ նոտաները:

Օրինակ 7

Միջին մասը հակադրվում է առաջինին, նախ՝ իր ֆակտուրայով՝ կանտիլենային, զծային, սահուն և «H» հնչյունից (h-ից տեղի է ունենում օկտավային թռիչք մինչև h^3) իրար հակադրվող վերընթաց և վարընթաց գամմա-յատիպ հաջորդականության ի հայտ գալով, որը ստեղծում է լարվածություն: Այնուհետև փորձ է կատարվում շարժումների համաձայնեցմամբ մեղմել հակասության մթնոլորտը՝ իրար հետ կվինտային հակադիր և միննույն ժամանակ զուգահեռ շարժումների հոգոցներով (աջ ձեռքում՝ $e^1\text{-}a\text{-}d^1\text{-}g\text{-}cis^1\text{-}fis$, իսկ ձախում՝ $cis\text{-}fis$, $h\text{-}e$, $a\text{-}d$) և 4 տակտ տատանվող սինկոպային ռիթմի ներմուծումով (աջ ձեռքում՝ $h\text{-}f\text{-}h\text{-}gis$, իսկ ձախում՝ $cis\text{-}gis^1\text{-}gis^2\text{-}f^2$, այնուհետև՝ $gis\text{-}gis^1\text{-}gis^2\text{-}gis^3$) 4-5 տակտ պահված ոտնակի օգտագործմամբ) կվինտա-օկտավա-սեկունդա ինտերվալային խաղերի համակցությամբ, որը կարծես հանդարտեցնում է տիկնիկների պար-պատրանքը՝ վերադարձնելով սկզբնամասի ավելի հանգիստ պարային տեսքը: Այն հիշեցնում է, որ պարն իսկական չէ, այլ պատկերային՝ պայմանավորված խաղալիք-տիկնիկների սահմանափակ շարժումների կարճ տևողությամբ պարային տեսարանի հետ: Ռեպրիզան կրկնվում է նույնությամբ՝ կտրուկ, կարճ, մեծացրած կվինտա-փոքր սեկունդա $g\text{-}dis$

e/ e-h-c դիսոնանս ակորդային շարժումների հնչողությամբ՝ պահպանելով մեղմ հնչեղական դաշտը հետևյալ սխեմայով՝ pp-mp-pocorit.-dim.-pp: «Տիկնիկների պարը» պիեսը մեկ տակտի տարբերությամբ ավարտվում է՝ փոքր սեկունդաների համակցությամբ դաշնակահարի երկու ձեռքերում h^3-c^3 երրորդ և $H^{**}-C^{**}$ կոնտր օկտավաներում, ներգրավելով դաշնամուրի հնչյունաշարի ծայրամասերի հնչողականությունը:

«Տիկնիկների պարը» թե՛ կատարողական և թե՛ արտահայտչամիջոցների վերարտադրման առումով իրենից ոչ մի դժվարություն չի ներկայացնում. դյուրին հաղթահարելի պիես է մանուկների համար, և չկա մի հատուկ կանոն ու պայման: Այն մեծ սիրով կատարում են երաժշտական դպրոցներում սովորող աշակերտները:

Այսպիսով, Է.Միրզոյանի տարաբնույթ ֆակտուրաների օգտագործումը բոլոր մանրանվագներում ծնում է այս ստեղծագործություններին բնորոշ թեմաներ և թեմատիկ տարրեր, որոնցից յուրաքանչյուրը բազմապիսի արտահայտչամիջոցներով պատկերում է որոշակի ծրագրային կերպար արտահայտող նկարագիր:

Պետք է նշենք, որ այս պիեսների կատարման համար մեծ դերակատարում ունի նաև պեղալը (ոտնակը). դաշնամուրն օգտագործվում է որպես «տեմբրային» (մեղեդային, սոնոր հնչյունային, գունային, տեմբրադինամիկ, հարմոնիկ, ինտոնացիոն, մետրադիթիմիկ և այլ գործոնների արտահայտող) գործիք:

Շահան Արծրունու խմբագրությամբ պեղալի նշումները կնպաստեն ստեղծագործությունների կերպարային բովանդակությունը բացահայտելու և ըմբռնելու գործընթացին մանկավարժական պրակտիկայում, իսկ արհեստավարժ դաշնակահար-կատարողների համար, իհարկե, բոլոր նկատառումներով մոտեցումն անհատական է:

Էդվարդ Միրզոյանի «Ալբոմ թռռնիկիս» և «Տիկնիկների պարը» դաշնամուրային ստեղծագործություններում հիանալի են արտահայտված հայկական լադի նրբերանգները, նշմարելի են, որ դաշնամուրային այս մանրանվագները կարծես բխում են ժողովրդական գործիքների հնչողական յուրահատկություններից և նրանց առանձին կերպարների ներքնաշխարհի ինքնատիպ դրսևորումներից:

**НАБЛЮДЕНИЯ НАД НЕКОТОРЫМИ КОМПОЗИЦИОННЫМИ
ОСОБЕННОСТЯМИ ФОРТЕПИАННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ “АЛЬБОМ ДЛЯ
ВНУЧКИ” И “ТАНЕЦ КУКОЛ” ЭДВАРДА МИРЗОЯНА**

АННА ТАМИРОГЛЯН

Статья посвящена анализу фортепианных произведений Эдварда Мирзояна “Альбом для внучки” и “Танец кукол”. Рассматриваются некоторые формообразующие и композиционные особенности, отражающие идейный замысел этих произведений.

Ключевые слова – Эдвард Мирзоян, форма, стиль, миниатюра, программность, анализ композиционных особенностей.

**OBSERVATIONS ABOUT SOME COMPOSITIONAL PECULIARITIES OF EDVARD
MIRZOYAN'S PIANO WORKS «ALBUM FOR MY GRANDDAUGHTER» AND
«THE PUPPET DANCE»**

ANNA TAMIROGHLIAN

This article is an analysis of Edward Mirzoyan's piano pieces, «Album for my Granddaughter» and «Puppet Dance». Some constructive and compositional features, which are considered to be means of revealing the ideological design of these pieces are considered.

Key words – Edvard Mirzoyan, form, miniature, theme, analysis of compositional peculiarities

**СИМФОНИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО ТИГРАНА ЧУХАДЖЯНА:
«SINFONIA» - УВЕРТЮРА К ОПЕРЕ «АРШАК ВТОРОЙ»
(посвящается 150-летию создания первой армянской оперы)**

МАРТУН КОСТАНДЯН

Автор обращается к симфоническому творчеству Тиграна Чухаджяна (1837-1898). В частности, анализируется «Sinfonia» - Увертюра к первой армянской опере «Аршак II» (1868), которая впервые была исполнена в Константинополе, во дворце архитектора Акопа Пальяна, под управлением автора. После смерти композитора Увертюра предалась забвению. В Армении Увертюра прозвучала однажды, 21-го ноября 2012 года в рамках фестиваля “Чухаджян-фест” в исполнении оркестра Национального академического театра оперы и балета имени Ал.Спендиаряна, под управлением главного дирижера театра, заслуженного артиста Армении Карена Дургаряна.

«Sinfonia» представляет собой великолепный образец симфонического творчества, созданный по всем правилам жанра и имеющий высокое художественное значение не только в качестве первого образца симфонизма в армянской музыке, но и в масштабах всего мирового музыкального искусства.

Ключевые слова – Тигран Чухаджян, «Sinfonia» - Увертюра к опере «Аршак II» (1868), симфоническое произведение, армянская симфоническая музыка, партитура.

Наиболее интересным и объемным, сопоставимым с жанрами симфонической музыки произведением Тиграна Чухаджяна можно считать Увертюру к первой армянской опере «Аршак II». Впервые Увертюра была исполнена в Константинополе, во дворце архитектора Акопа Пальяна, под управлением автора¹. После смерти композитора Увертюра предалась забвению. И только спустя десятилетия она впервые прозвучала в сентябре 2001 года в США, во время 6 спектаклей “Аршака Второго”².

В Армении Увертюра прозвучала однажды, 21-го ноября 2012 года в рамках фестиваля “Чухаджян-фест” в исполнении оркестра Национального академического театра оперы и балета имени Ал.Спендиаряна, под управлением главного дирижера театра, заслуженного артиста Армении Карена Дургаряна³.

¹ Պեշիկթաշևան Ն., Թատերական դէմքեր, Անթիլիաս, 1969, էջ 90:

² См.: Tahmizian N. The Life & Works of Dikran Tchouhadjian. Pasadena, CA, 2001, p. 195-198.

³ См.: Ասատրյան Ա., Տիգրան Չուխաճյանի ստեղծագործության պատմական նշանակությունը, «Տիգրան Չուխաճյանի ստեղծագործությունը» գիտական նստաշրջանի (12 դեկտեմբերի, 2014) նյութերի ժողովածու, Երևան, 2015, էջ 181-182:

Обратимся теперь непосредственно к анализу партитуры «Sinfonia» – интродукции (так, с точки зрения логики драматургии следует называть это полотно в комплексе с остальными составляющими спектакля) к опере Т.Чухаджяна «Аршак Второй». Надо отметить, что о судьбе Увертюры и семантике ее музыкальных тем подробно написала Анна Асатрян в своих статьях и монографиях⁴.

А вот, что пишет Анаит Багдасарян об имитациях в Увертюре: «Имитация играет немаловажную роль в опере “Аршак II”. Имитация фигурирует на протяжении всей оперы – Увертюре и каждом из ее четырех действий. Имитации в опере “Аршак II” представляют несомненный интерес как один из первых опытов использования в армянской композиторской музыке этого важнейшего средства организации музыкального материала”⁵.

Удивление вызывает инструментарий симфонического оркестра, в составе которого две из четырех валторн следует отнести к старинным валторнам с кронами in Es, и две трубы in F, тоже относящихся к инструментам эпохи «Барокко».

Набор деревянно-духовых близок ко временам романтизма, хотя композитор часто вторую флейту заменяет на «flauto piccolo», при этом не пользуясь общепринятым терминологическим приемом «... muta in...». Впрочем, это легко объяснимо: «piccolo» используется только в октавных удвоениях с большой флейтой и для сокращения числа строк в партитуре Чухаджян просто объявляет, что в унисоне участвует два инструмента, из коих второй – «piccolo» октавирует вверх.

Приведем в качестве примера первую страницу партитуры, где построчно представлены все инструменты оркестра⁶:

⁴ См.: **Ասատրյան Ա.**, Տիգրան Չուխաճյանի երաժշտական թատրոնը, Երևան, 2011, էջ 63-75. **Ասատրյան Ա.**, Տիգրան Չուխաճյանի «Արշակ Բ» օպերայի երաժշտական ճեփ որոշ առանձնահատկությունների մասին, Երիտասարդ գիտաշխատողների հոդվածների ժողովածու, 1 (2), Երևան, 2001, էջ 175-178: **Ասատրյան Ա.**, Անվերջանալի ողիսական. Տ.Չուխաճյանի «Արշակ Բ» օպերայի Նախերգանքը, Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական առաջին նստաշրջանի նյութեր, Երևան, 2005, էջ 6-13 и т.д.

⁵ **Багдасарян А.** Имитации в опере Тиграна Чухаджяна « Аршак Второй » // Տիգրան Չուխաճյանի ստեղծագործությունը, գիտական նստաշրջան (12 դեկտեմբերի, 2014), նստաշրջանի նյութեր, Երևան, 2015, стр. 83.

⁶ Настоящий и все остальные нотные примеры данной главы приведены из опубликованной партитуры оперы: **Չուխաճյան Տ.**, Արշակ Բ. Օպերա չորս արարով, Լիպրեթթո՝

Andante sostenuto

2 Flauti

2 Oboi

2 Clarinetti in Si b

Clarinetto basso in Si b

2 Fagotti

4 Corni
I, II in Fa
III, IV in Mi b

2 Trombe in Fa

3 Tromboni
I, II
III
Bombardone

Timpani in Fa, Si b, Fa

Tamburo piccolo

Triangolo

Gran cassa

Piatti

Andante sostenuto

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabassi

Следует обратить внимание на то, что все обозначения инструментов итальянские⁷, а состав оркестра парный или, как иногда его называли – «бетховенский».

Прежде чем приступить к анализу, обозначим круг качественных составляющих музыкального процесса, определяющего его стилистические особенности в плоскости симфонических традиций. Речь конечно же идет о

Թովմաս Թրդբեան, Նուագազրուիթիւն, Երաժշտական խմբագրուիթիւն՝ Հայկ Ասազեան, թատերական խմբագրուիթիւն՝ Ժիրայր Բարազեան, Գահիրէ, 2000:

⁷ Название Tubu – Bumburdon(e) старинное итальянское, но окончание неверное – последняя буква должна быть «а», поскольку Туба – женского рода. Иногда в Италии Тубу называли и в мужском роде «Bombordon» – без окончания «е или а».

традициях классического симфонизма, к которому следует отнести и данное полотно. Представим в данном случае методику анализа, которым будем пользоваться.

Следуя логике развития музыкального процесса, мы будем отслеживать весь комплекс средств выразительности, в первую очередь тематизм и его интонационные особенности в сочетании с тембровыми композиционными решениями того или иного фрагмента произведения. К этому обязательно следует присовокупить особенности гармонии и контрапункта, причем в деталях голосоведения. Именно голосоведение в симфонической музыке, подчеркнутое тембровым различием голосов, определяет иерархическую логику всей оркестровой фактуры. Весь объявленный ранее комплекс композиционных деталей будет спроецирован на оркестровый прием в целом. То есть, важнейшей частью анализа оркестровой музыки является рассмотрение оркестрового приема в логике построения музыкальных тематических фраз, а также – в разделах разработочного плана – в логике и принципах приемов развития тематического материала.

В заключительной фазе анализа следует рассмотреть причинно – следственные цепи фрагментов композиции и целых разделов формы, а так же осуществить всеохватный обзор всего формообразования – как результат выстроенной композитором драматургии.

По мере продвижения анализа по порядку фрагментов и разделов необходимо отметить особенности тонального плана, поскольку соотношения тональных сфер разделов формы является весьма важным элементом динамики развития музыки – как в системе напряжений и спадов, так и в пластике формообразования.

В общих же чертах наш метод в данном случае предполагает движение от простого к сложному, от рассмотрения микроструктурных деталей композиции к осмыслению их пропорционального размещения в музыкальной процессуальности и, собственно, в форме.

Первый фрагмент «Sinfonia» представляет собой небольшое вступление, построенное на принципе последовательного заполнения музыкального объема тембрами деревянно-духовых, с последующим подключением альтов и пары валторн, в мотиве которых угадывается интонация т.н. «золотого хода».

Терция, квинта и секста, в нисходящем движении применялись как красивый мотивный ход не только разложенной в фактуре гармонии, но и в качестве ассоциативного намека на игру охотничьих рогов, порождающих в слушательском сознании ассоциации с романтическим представлением о природе, а в более широком смысле – с образами пасторальных картин.

4

Fl.

Ob.

Cl.

Cl. b.

Fag.

Cor. I, II

Vie.

p

a 2

7

Fl.

Ob.

Cl.

Cl. b.

Fag.

Vl. I

Vl. II

Vle.

Vle.

Ctr.

p

rall.

a 2

Отметим, что и оркестровка в целом тоже близка этой образности – флейты удвоены гобоями, а чуть далее кларнетами. Это тембровое смешение также порождает ассоциации с образами умиротворения, сглаживая переход от тембра валторн к тоже «пасторальному» восходящему, то есть уравновешивающему движению высоких деревянно – духовых, фаготу. Композитор удваивает обе линии партией альтов, придающих тембру фагота определенную «бархатную» мягкость, а валторны таким образом приближает к тембру и динамике деревянно – духовых. Гармонически и интонационно весь фрагмент построен на обыгрывании разрешения двойной доминанты в доминанту и этот чисто гармонический прием становится носителем интонационной краски, определяющей выразительность темы вступления. Вся же тема построена на «раскрашивании» хроматикой интонационного зерна тоники исходной тональности B-dur.

The image displays two systems of a musical score for orchestra. The first system covers measures 10 to 12, and the second system covers measures 13 to 15. The instruments listed are Clarinet (Cl.), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vie.), Violoncello (Vlc.), and Contrabass (Cb.). The key signature is B major (one sharp). The score features a melodic line in the Clarinet and Violin I, with the Viola and Violoncello providing harmonic support. The music is characterized by a chromatic movement and a specific timbral texture.

В примерах – первом и втором отмечены ключевые мотивы интонационного зерна и ход валторн. В них (примерах) видно, что уже в этом коротком фрагменте композитор применил принцип тембрового варьирования –

начала флейты удвоены гобоями, а затем кларнетами. Связку же в этой тембровой игре осуществили валторны. Очевидна продуманность логики – два одинаковых фрагмента музыки темброво различны, а различие подчеркнуто введением на стыке обеих фраз традиционным ходом валторн⁸.

Тема вступительного эпизода «Andante sostenuto», чуть замедленной перед введением первой полноценной темы, с ее появлением возвращается, но сама тема проводится в тональности доминанты в F-dur. Тема достаточно короткая, проводится дважды в тембре солирующего кларнета на фоне тремолирующих струнных.

Струнные, как бы подхватывающие тему, озвучивают интонацию темы вступления в том же F-dur. Эффект крайне остроумный – введение кларнетовой темы, продолжением которой служит вновь звучащая тема вступления в тембре струнных представляется блистательной тембровой, тональной, а с точки зрения драматургии симфонического полотна, композиционной находкой: интонационное зерно вступления, введенное во вторую тему в качестве ее продолжения, создает эффект явного логического слияния со вступлением, а дальнейшие уже внетематические повторы элементов вступительного музыкального материала не только создают впечатление развития тематизма, но и приводят все движение к тональности одноименного минора b-moll, в свою очередь придающего музыкальному процессу ощущение некоторой драматичности события. Но не только возврат в одноименную минорную тонику способствует переходу от пасторального спокойствия к несколько драматизированной образности. Определенную напряженность создает метроритмическое смещение фактурной пульсации на восьмую долю в кадансовой фазе фрагмента. На протяжении двух тактов ощущение сильных долей смещено относительно сильной первой доли – осуществлен эффект ее (сильной доли) запаздывания, что привносит в процессуальность определенный эмоциональный всплеск – пусть даже краткосрочный, но очень впечатляющий.

Как и в первом случае перед темой есть небольшое замедление – солирующий кларнет исполняет небольшую интермедийную фразу, в которой тоже есть известный нам хроматический ход из темы вступления, предвосхищаю-

⁸ Для полного «золотого» хода валторн нехватает последнего интервала сексты, но именно в этом и проявилось остроумие композитора, не желающего слишком откровенно подражать классикам и, вместе с тем, осуществившего с помощью ассоциативного намека свой замысел.

щий новую развернутую кантиленную тему лирического толка, исполняемую в тембре солирующих первых скрипок. Тема проводится в манере типично итальянской оперной стилистики – мерная пульсация в линии низко звучащих струнных на эффекте «pizzicato», с фактурной контрапунктической игрой вторых скрипок и альтов, «подкрашенных» гармоническими терциями пары валторн.

Во второй фазе развития мелодии Чухаджян вводит в процесс первый кларнет, удваивающий партию солирующих скрипок октавой ниже. Интересными представляются обстоятельства введения кларнета – он вводится незаметно на интонационном триольном мотиве до этого впервые звучащем только в струнной фактуре и впервые возникшем в солирующей партии первых скрипок. Второстепенный триольный мотив, введенный в партию первых скрипок в качестве ритмической имитации фактурного блока и поэтому привычный для слуха слушателя, стал поводом для почти незаметной тембровой «подсветки» солирующих скрипок.

И снова мы убеждаемся в тонкой продуманности приема: кларнет до этого места не раз играл заметную роль в драматургии экспонирования тематизма и даже исполнил роль солирующего инструмента в предыдущей теме произведения, но теперь ему отводится место вспомогательного инструмента, подкрашивающего партию скрипок ведущих тему. Отметим еще один изыск: в момент подключения к ведению темы, кларнет звучит в унисон со скрипками.

Это тонкий прием тембровой пластики – в этом унисоне тембр кларнета почти не слышен, хотя и придает музыке «бархатную» мягкость, а значит, композитор стремился к предельной пластичности в игре тембровых преобразований.

Вторая тема, также как и первая, проводится в F-dur, но в развитии задействованы отклонения в B-dur, g-moll, а завершается экспонированием второй темы, «застывшей» на фермате диссонирующей доминантой B-dur, благодаря статике продолжительного звучания, несмотря на «pianissimo», накопившей определенное, требующее разрешения напряжения.

Представив в примере завершение второй темы и начало следующей с ее некоторым развитием, мы преследовали цель наглядно продемонстрировать как момент начала экспонирования третьей, центральной темы, так и ее подготовку на эффекте «зависшего» без длительного разрешения доминант-септаккорда B-dur. Тигран Чухаджян, тонко чувствуя форму, готовит слуша-

теля к важнейшему из событий.

Предшествующий третьей теме каданс проистекал из тотального императива балансирования между B-dur и F-dur, хотя мы отметили непродолжительное локальное присутствие b-moll. В целом же общий тонус предшествующих трех эпизодов мажорный. Вместе с тем кратковременное введение в процесс оминоренной тоники, ни что иное, как драматургическое предвестие третьей темы в тональности одноименного минора.

В первом случае b-moll прошел как бы вскользь, в качестве тональной краски. На этот раз тема вводится практически неожиданно и несмотря на «*riano*» довольно резко, в тембрах всех духовых инструментов – деревянных и медных. Это придает теме характер героического плана, то есть реализуется образ героический, но с оттенком драмы, чему способствует также ритмоорганизация, более всего напоминающая марш.

Интересен еще один прием драматизации образа. Это выражено через мелкую игру струнных в удвоениях с фаготами, в мелизматике сочетающейся с подобной же фигурой тихо звучащих литавр. В этой фактуре литавры подобны хоть и тихому, но грозному рокоту, предвосхищающему грядущие трагические события. Это очень интересный факт переосмысления ритмического приема. Подобная ритмоформула применялась в опере «Женитьба Фигаро» и была носителем иронического начала. Чухаджян, добавив к ней рокот литавр, придал приему абсолютно противоположный трагический смысл. Не меньший интерес вызывает общая оркестровая фактура, почти «*Tutti*» без участия скрипок, но при всей своей плотности, звучащее на нюансе «*riano*».

Несколько необычно выглядит темповое обозначение «*Sostenuto religioso*», по всей вероятности намекающее на содержащуюся в теме (подобной маршу) еще и хоральную составляющую, указывающую на признак – Веры, Веры, конечно же - христианской, хотя в данном контексте сочетания маршеобразности и предполагаемой гимничности это представляется наивным решением представляемого в экспозиции образа.

Следующий эпизод, по сути, является продолжением второй лирической темы. Композитор возвращает слушателя к лирическим образам не столько через повторение темы в мелодии, сколько вернувшись к фактуре второй темы.

Allegro moderato

55 1. solo

Fl.

Ob.

Cl.

Allegro moderato

VI. I

VI. II

Vle.

Vic.

Cb.

58

Fl.

Ob.

Cl.

Cl. b.

Fag.

Cor.

VI. I

VI. II

Vic.

Vle.

Cb.

На этот раз оркестр более подвижен, уже известная триольная фигура лишь дважды проявляет себя в партии вторых скрипок и альтов, тональность

b-moll расцвечивается подвижными фиоритурами флейт и контрапунктическим смешением двухслойной фактуры гобоев и кларнетов, а в мелодической графике следует отметить значительно большее, чем прежде присутствие форшлаговой мелизматике.

Интересен факт перерастания триольной фактурной фигуры в статус тематического материала – перед следующим «Tutti» солирующий кларнет исполняет маленький, но выразительный речитатив, в котором триольная фигура несет в себе значимость важной и выразительной интонации в кадансовом обороте.



«Tutti» оркестра, следующее далее, является зоной кульминации экспозиции произведения, в которой слышны интонации третьей темы – темы главного героя этого полотна и оперы.

Если в первом проведении третьей темы в звуках тихих литавр прослушивалась тревога за судьбу героя, то в данном «Tutti» однозначно звучит интонация победы героя над злом.

Еще один возврат к лирической теме знаменует завершение экспозиции «Sinfonia»: не только звучит сама тема в solo кларнета (как в самом начале звучала I тема), но и вторичный ранее фактурный материал со знаковой триолью преобразился в контрапункт к кларнетовому solo, звучащему в партии первых скрипок. Несмотря на остинатную повторность этого элемента, его интонационная яркость красочно оттеняет кларнетовое solo, точно и полностью проводящее лирическую тему.

Заметим, что представляет этот раздел экспозиции великолепное фугато из триольной фигуры, которая практически стала знаковым интонационным стержнем почти всего раздела экспозиции.

Еще одной ступенью восхождения к апофеозу, на этот раз не динамическому, а драматургическому, является прием перевода музыкальной ткани в тональность Ges-dur, очень яркой и полной обертоновых красок. То есть,

динамическая кульминация, отмеченная нами в последнем «Tutti» оркестра предшествует кульминации драматургической, воплощением которой является яркое тонально – гармоническое, и фактурно – выразительное проведение лирической темы.

В сущности Чухаджян символически и в сжатой форме уже в экспозиции «Sinfonia» символически «пересказал» сюжет оперы. Следует отметить, что ключевым тембром экспозиционного раздела является тембр кларнета – так или иначе он участвует в качестве носителя тематизма – основного или второстепенного. Исключение составляют лишь эпизоды «Tutti», в которых экспонируются разные версии героической темы.

Завершая анализ экспозиционного раздела отметим, что тембровая драматургия, идеально точно рассчитанная и сочетающаяся с оригинальным тональным планом, является носителем яркой динамичности экспонирования образного ряда произведения. А формообразование основанное на модели старинного рондо, содержит в себе вполне определенно проявившиеся черты симфонического развития. Это ясно высвечивается в формах преобразования тематизма – новое проведение темы обладает фактурной, тембровой, тональной и гармонической новизной, а тональный план полностью соответствует идее восхождения к наиболее яркой тональной сфере, которая в фазе кульминации последовательно достигла тональности Ges–dur, одной из наиболее помпезных и насыщенных большим числом обертоновых красок.

С такта 98 начинается разработочный раздел формы. Он представляет собой четыре эпизода, построенных на принципе сквозного развития. Поясним: под сквозным развитием мы подразумеваем единый тонус безостановочного движения, при котором эпизоды различающиеся качеством и пластичной фактурного движения выстроены в единую логическую линию. Иными словами, все различные по музыкальному материалу эпизоды энергетически близки друг к другу – и по темповым показателям и, а это самое важное, и по признакам динамического и фактурного родства.

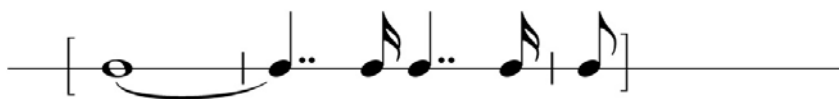
Принцип развития материала тоже необычен – композитор оперирует лишь ритмо – интонационными зернами, вычлененными из тематизма экспозиции и, отчасти, мотивами интонационно близкими материалу вокальных партий отдельных персонажей оперы, порой даже не встречавшихся в экспозиции.

Этот факт может быть истолкован по-разному. Но наиболее логичным представляется принцип интонационного предвосхищения характеристик персонажей оперы, подготовка слушателя к той группе интонаций, каждая из которых абсолютно индивидуальна, а в самом спектакле прорастают в тематический материал арий.

И, наиболее новаторским можно считать факт представления не полностью развернутых оперных мелодий в качестве инструментальных тем в увертюре, а лишь их ключевые мотивные зерна, которые уже в оркестровой интродукции к опере многократно повторяются, а значит, запоминаются слушателем, и в последующих звучащих ариях будут узнаны. По сути, этот музыкально драматургический прием во второй половине XIX века был новым и необычным – ведь в те времена оперные увертюры сочинялись обязательно из тем, содержащих не менее одного полного предложения мелодии центральной арии или иной вокальной формы характеризующей конкретный персонаж.

Представим последовательно все эпизоды с комментариями, связанными с мотивными носителями образов оперы Чухаджяна « Аршак II».

Первый эпизод построен на приеме столкновения двух интонаций, построенных на ритмофигурах разного строения: первая из них имеет некоторое структурное сходство с третьей темой, имеющей отношение к образу главного героя оперы – Царю Аршаку:



а вторая построена на синкопированной ритмоформуле:

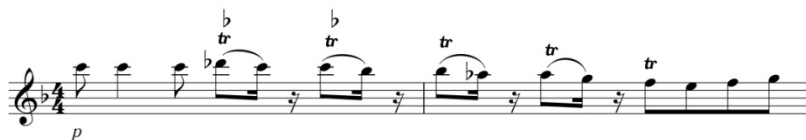


Обе интонации сочетаются в контрапункте – второй из обозначенных мотивов проходит в тембрах деревянно - духовых и струнных, а в «хоре» тромбонистов явно слышна лейтмотивная фигура царя Аршака. Сопряжение двух

интонаций весьма символично – лирическая линия оперной фабулы стала основным стержнем всей драматургии спектакля.

Интересными представляются приемы развития, построенные на двух принципах – варьирование мотивных зерен и их взаимное контрапунктическое сочетание. Приведем примеры обеих интонаций в первом эпизоде разработки:

Синкопическая интонация дополнена мелодическим продолжением, несколько напоминающим обороты из лирических тем экспозиции, но характерной чертой этого фрагмента музыки является желание композитора приблизить стилистику мелоса к традициям востока, вводя специфические короткие трели в мотивы нисходящих секунд. Этот прием трудно назвать типично армянским, но со всей очевидностью можно утверждать, что он является приемом чисто ориентальным. То есть, таким виделась восточная музыкальная культура представителем европейской цивилизации.



Следует обратить внимание на выставленный сверху бемоль в первых двух микромотивах с трелями. Это указание на обязательную полутоновую трель – именно такая и была типичной атрибутикой восточной мелизматике. В вышеприведенном примере можно убедиться в том, что и мотивное зерно из темы Царя Аршака подвергается варьированию – в группе медных духовых тромбон и валторны, с поддержкой струнных и фаготов усиливают пунктирный ритм еще большей дробностью слабой доли. Но еще больший интерес вызывает появление новой динамической фактуры, размещенной в струнных имитациях с удвоением флейты и кларнета, которая привносит в движение новую динамику подвижности. В подобных фактурах во времена позднего романтизма и зарождающегося экспрессионизма воплощалась идея «вечного движения» (*perpetuum mobile*). Трансформация этой фактуры привела к рождению новой скерцозной темы – назовем этот раздел формы эпизодом из разработки. С другой же стороны этот эпизод, по сути, является второй волной развития разработки. Тема «по-моцартовски» изящна и полна

приемами имитационных переключек, как в группах деревянных духовых, так и в партиях струнных.

Обилие форшлагов тоже следует причислить к попыткам композитора выразить в музыке стремление к ориентальному музыкальному Востоку. Обладая весьма развитой полифонической структурой, музыка эпизода доводится композитором до уже встречавшегося в экспозиции приема смещения сильной доли на восьмую длительность.

Очевидно, что этот, теперь развернутый в масштабах чисто оркестровый прием представляет собой великолепный образец арочной драматургии, причем очень важно, что в разработке его появление связано с изложением нового тематического материала, а не того который был продолжением изложения первой, казалось бы не имеющей первостепенного значения в экспозиции «Sinfonia»!

С точки зрения концепции – эта драматургическая арка усиливает значимость первой вступительной темы экспозиции, а с другой стороны служит идее ретроспекции, взгляда в прошлое, в истоки ряда событий пересказываемых композитором в этом развернутом симфоническом полотне. Кульминацией эпизода стало грандиозное и подвижное «Tutti», завершающее данный раздел разработки.

Третья волна развития тоже связана с новым материалом в котором появляется прежде не встречавшееся сочетание двухдольности и размещенной в линии низких струнных, триольной пульсации близкой к метрической формуле 6/8. Сочетание двух ритмофигур – тоже попытка композитора приблизиться к музыкальной стилистике Востока. Во всяком случае сопряжение двух различных ритмоструктур – явление скорее восточного толка чем европейского, где сочетание разнопульсирующих и движущихся в одновременности ритмоструктур – явление естественное. Вот как это выглядит схематически:



Отметим ритмическую игру в несовпадение слабых долей – сильная доля общая, а слабые распадаются на отдельные, точно не просчитываемые дробные импульсы.

Отметим и признак пластовости – три самостоятельных пласта – струнные, валторны и деревянные духовые движутся в разноритмических пульсациях и результатом этой фактурной игры вновь становится фрагмент музыки с эффектом смещения сильной доли на восьмую длительность:

И далее эта фактура инициирует имитации уже не инструментальные, а групповые:

В четвертом эпизоде вновь возвращается новая тема – «*regretium mobile*» – как бы в продолжение предыдущего эпизода и подвижная фактура перетекает в плотное «*Tutti*» с многократными переключками оркестровых групп и утверждением в контрапунктах ритмоструктуры темы царя Аршака, трактуемой нами в качестве заключительной коды произведения.

Оценивая общую форму разработки, неизбежно убеждаемся в том, что с одной стороны арочные связи с экспозицией являются важнейшим фактором развития, с другой же – структура последних двух эпизодов явно рондальная, хоть и не ярко выраженная.

Тональный план тоже имеет признак рондальности – перечислим все тональные сферы охваченные в разработке, чтобы убедиться в том, что они укладываются в единый круг родства:

I эпизод – начинается в *Ges-dur* и модулирует *B-dur* – то есть в тональность однотерцового родства. Завершается на доминанте *F-dur*.

II эпизод – начинается в тональности *F-dur*, в зоне кульминации достигает тональности *As-dur* – тоже однотерцовое, но более далекое родство – общим является квинтовый тон первой и терцовый – второй тональности. Завершается на доминанте *f-moll*.

III эпизод неожиданно начинается в *As-dur* – эта тональность участвовала в предыдущем эпизоде, но была подготовлена весьма основательно тональностью *f-moll*, и замена ее на параллельный *As-dur* представляется яркой гармонической краской. Завершается эпизод снова на доминанте *F-dur*, на этот раз композитор в заключительном IV эпизоде разрешает ее в готовящуюся тональность.

IV эпизод и кода полностью звучат в тональности *F-dur*.

Получилась интересная «игра тональностей»: сначала прошли тональности достаточно отдаленные – однотерцовое родство во времена романтизма применялось часто в качестве яркой тональной краски, а в завершении формы композитор вернулся к традиционному приему возврата к исходной для разработки тональности, но сначала применил прием подмены готовящейся тональности на ее параллельную – мажорную, а затем уже в подобной же ситуации родства вернуться в основную.

Такое решение, по меньшей мере, оригинально, а в пределах бытовавших тогда традиций – достаточно смелое.

Вместе с тем завершение полотна в тональности доминантового лада – F-dur для исходной тональности всего сочинения B-dur таковой и является, есть признак возврата к традициям барочной эстетики, когда такое тональное завершение произведения было нередким случаем.

ՏԻԳՐԱՆ ՉՈՒԽԱԾՅԱՆԻ ՍԻՄՖՈՆԻԿ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆԸ.

«SINFONIA» - «ԱՐՇԱԿ Բ» ՕՊԵՐԱՅԻ ՆԱԽԵՐԳԱՆՔԸ

(նվիրվում է հայկական առաջին օպերայի ստեղծման 150-ամյակին)

ՄԱՐՏՈՒՆ ԿՈՍՏԱՆԴՅԱՆ

Հեղինակն անդրադարձել է Տիգրան Չուխաճյանի (1837-1898) սիմֆոնիկ ստեղծագործությանը: Մասնավորապես, քննության է առնվել «Sinfonia»-ն – հայոց առաջին՝ «Արշակ Բ» օպերայի նախերգանքը (1868), որն առաջին անգամ հնչել է Կ.Պոլսում, ճարտարապետ Հակոբ Պալյանի ապարանքում, հեղինակի ղեկավարությամբ: Կոմպոզիտորի մահից հետո Նախերգանքը մոռացության է տրվել: Հայաստանում Նախերգանքը հնչել է մեկ անգամ՝ 2012թ. նոյեմբերի 21-ին. «Չուխաճյան-Ֆեստ» փառատոնի շրջանակներում, Երևանի Ալ.Սպենդիարյանի անվան օպերայի և բալետի ազգային ակադեմիական թատրոնի նվագախմբի կատարմամբ, թատրոնի գլխավոր դիրիժոր, Հայաստանի վաստակավոր արտիստ Կարեն Դուրգարյանի ղեկավարությամբ:

«Sinfonia»-ն ժանրի բոլոր կանոններին համապատասխան գրված սիմֆոնիկ ստեղծագործության հրաշալի նմուշ է և ունի գեղարվեստական բարձր նշանակություն ոչ միայն որպես հայ երաժշտության մեջ սիմֆոնիզմի առաջին նմուշ, այլև համաշխարհային երաժշտական արվեստի մասշտաբով:

Բանալի բաներ – Տիգրան Չուխաճյան, «Sinfonia» – «Արշակ Բ» օպերայի նախերգանք (1868), սիմֆոնիկ ստեղծագործություն, հայկական սիմֆոնիկ երաժշտություն, պարտիտուր:

**SYMPHONIC WORKS OF DIKRAN TCHOUHADJIAN
«SINFONIA»— THE OVERTURE OF THE OPERA «ARSHAK II»
(DEDICATED TO THE 150TH ANNIVERSARY OF «ARSHAK II», THE
FIRST ARMENIAN OPERA)**

MARTUN KOSTANDYAN

Martun Kostandyan considers in this article Dikran Tchouhajian's symphonic works in general and in particular Sinfonia (1868)—the overture of the first Armenian opera "Arshak II". The Sinfonia conducted by Tchoukhajian was first performed in the edifice of the architect Hakob palian in Constantinople. After the composer's death the overture, was neglected. However, the Sinfonia was performed on November 21, 2012 in Yerevan at the "Tchoukhadjian-Fest" festival, which was dedicated to Tchoukhadjian. The performance was realized by the orchestra of the Yerevan National Academic Opera and Ballet Theatre named after Alexander Spendiaryan and conducted by Karen Durgaryan, an Honored Artist of RA, and the music director of the academic theatre.

"Sinfonia" is a wonderful work written in the symphony genre. It is of a high artistic significance not only as the first Armenian symphonic work but according to the international music standards as well.

Key words – Dikran Tchouhajian, sinfonia-overture of "Arshak II" opera (1868), symphonic composition, Armenian symphonic music, score.

ԲԱՐՍԵՂ ԿԱՆԱԶՅԱՆ. ԴԻՄԱՆԿԱՐԻ ՆՐԱՎԳԾԵՐ

ԱՆՆԱ ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ, ՎԱՐԴԱՆ ԳԱԼՍՏՅԱՆ

Հոդվածը նվիրված է սփյուռքահայ կոմպոզիտոր, խմբավար, մանկավարժ Բարսեղ Կանաչյանին: Այստեղ արժևորվում են կոմպոզիտորի արվեստը, ինչպես նաև նրա դերը հայ երաժշտական մշակույթը պահպանելու, զարգացնելու և տարածելու գործում: Բ. Կանաչյանն իր երկարատև և շրջուն կյանքի ընթացքում հավատարիմ մնաց Կոմիտասին, հայ հոգուն և ինքն իրեն:

Բ. Կանաչյանի անունն ու գործն անջնջելի կմնան հայ երաժշտության պատմության մեջ իբրև Կոմիտասի գործի մեծ ջատագով, երաժշտական գործիչ և ստեղծագործող:

Բանալի բառեր – Բարսեղ Կանաչյան, կոմպոզիտոր, խմբավար, արվեստ, ստեղծագործություն, օպերա, երգչախումբ:

Հայ ազգային երաժշտությունը հիրավի փառավոր ուղի է անցել՝ հաղթահարելով բազմաթիվ դժվարություններ և գրանցելով նորանոր հաջողություններ: XXI դարում արդեն հայ երաժշտությունը մեզ է ներկայանում հարուստ և բազմաժանր ժառանգությամբ:

Բարսեղ Կանաչյանը հայ երաժշտության ականավոր դեմքերից է: Ծնվել է 1885թ. Ռոդոսթյում՝ համեստ արհեստավորի ընտանիքում: Երեք տարուց հետո ընտանիքը տեղափոխվում է Կ. Պոլիս: Շուտով Բարսեղը սկսում է սովորել Կետիկ փաշա թաղի ազգային վարժարանում: 90-ական թվականների դեպքերը Կանաչյաններին ևս ստիպում են լքել հայրենական տունը: Նրանք մեկնում են Բուլղարիա: Պատանին ուսումն ավարտում է և մի վանեցի վաճառականի մոտ գրագրություն է անում, իսկ ազատ ժամերին զբաղվում է ինքնաստեղծ ջութակն ինքնուս նվագելով: Բարսեղը, երաժշտությամբ տարված, սոլֆեջիոյի դասեր է առնում Բեռլինի արքայական երաժշտանոցն ավարտած Նաթան բեկ Ամիրխանյանից: Կարճ ժամանակ անց ընտանիքը տեղափոխվում է Ռումինիա:

1908 թվականի օսմանյան սահմանադրությունից հետո բազմաթիվ հայեր ապագայի ակնկալիքով վերադառնում են Պոլիս: Այդ շարքերում էր նաև Բարսեղ Կանաչյանը: Այստեղ նա կազմում է «Քնար» փողային նվագախումբը և համերգներով հանդես գալիս հայկական շրջաններում: Այդ ընթացքում էլ հանդիպում է մեծն Կոմիտասին: Նա Կոմիտաս վարդապետի հինգ սաներից ավագն էր: «Գուսան» երգչախմբում դասեր է առնում հայոց երգի վեհափառից,

հետևում նրա խմբավարական արվեստին, որոնք լավագույն դպրոց հանդիսացան Կանաչյանի համար:

Մեծ եղեռնի օրերին Կանաչյանին կանչում են թուրքական բանակ: Նա զինվորական հիվանդանոցներից մեկում աշխատում է որպես բուժակ: Այստեղ նա ենթարկվում է ծանր հալածանքների, հիվանդանում է և ուղարկվում Հալեպ: Հայ արքայալների ուժերով Հալեպում Կանաչյանը կազմակերպում է խմբային համերգներ, որոնց մասնակցում են նաև «Գուսանի» մյուս անդամները՝ Վարդան Սարգսյանը, Միհրան Թումանյանը, Վաղարշակ Սրվանձոյանը, Հայկ Սեմերճյանը: Կոմիտասը, սակայն, սիրելի սաների հետ չէր: 1919թ. Բերայում 300-հոգանոց միացյալ խմբով կոմիտասյան սաների փայլուն համերգը մեծ հաջողություն է ունենում: Նրանք հրատարակում են նաև «Հայ գուսան» երգաշարը՝ երեք պրակից, որոնց մեջ տեղ է գտել նաև Բ. Կանաչյանի «Օրորը», որը հետագայում պիտի մեծ ճանաչում բերեր հայ երգահանին:

Այնուհետև Բ. Կանաչյանը մեկնում է Փարիզ, սովորում Ռենե Լ' Նորմանի դասընթացներում: 1921-ին մեկնում է Եգիպտոս և շարունակում իր երաժրշտական գործունեությունը: Յոթ տարի պաշտոնավարում է Կիպրոսի Մելքոնյան վարժարանում որպես երաժշտության դասատու: 1933-ին թափառումներից հոգնած Կանաչյանը վերջնականապես հաստատվում է Բեյրութում¹: Այստեղ նոր թափ է ստանում կոմպոզիտորի երգչախմբային գործունեությունը: Կոմիտասյան երգչախմբի օրինակով նա իր խմբի անունը կնքում է «Գուսան»: Համերգներով հանդես է գալիս Դամասկոսում, Տրիպոլիում, Լաթաքիայում, Հալեպում և այլուր: Կանաչյանը երկար տարիներ երաժշտության ուսուցիչ և խմբավար է աշխատել Համազգայինի «Նշան Փալանճյան» ճեմարանում: Նա իր ամբողջ կյանքն ու գործունեությունը նվիրել է հայ երաժշտությանը: Կանաչյանը՝ իբրև երգահան, շարունակել է Կոմիտասի ստեղծագործական ուղին՝ տարածելով կոմիտասյան սկզբունքները: Միաժամանակ նա գրի է առնում և ուսումնասիրում արաբական ժողովրդական երաժշտություն, բազմաձայն երգչախմբի համար մշակում երգեր: Արաբական մամուլը երախտագիտության էջեր է ձոնել Կանաչյանին արաբական, քրդական երգերի առաջին բարձրարժեք մշակումների համար: Արաբական և այլ մշակույթների զարգացմանը

¹ Պահպանված է Բարսեղ Կանաչյան-Միհրան Թումանյան նամակագրությունը, որտեղ հետաքրքրական հիշատակություններ կան այս տարիների մասին:

նպաստելու համար Կանաչյանը պարգևատրվել է լիբանանյան «Մայրիներ» և ֆրանսիական «Le palme dacademie» շքանշաններով:

Բ. Կանաչյանի ստեղծագործությունները քանակով շատ չեն: Այս առթիվ կոմպոզիտորն իր նամակներից մեկում գրում է. «Ընտանիքս պահելու համար ստիպված էի մասնակի դասեր տալ մինչև ուշ գիշեր (դաշնակ, ջութակ, ներդաշնակություն), որով քիչ ժամանակ ունեի ստեղծագործելու, այդչափն ալ կպարտիմ երգչախմբիս («Գուսան»), որը վարած եմ ամբողջ 30 տարի. ուրեմն մեր համերգներու հայտագիրը լեցնելու համար աշխատած եմ միշտ նորություններ տալ ժողովրդին»²:

Բ. Կանաչյանի ստեղծագործությունն ընդգրկում է 23 խմբերգ, 7 մեներգ, 19 մանկական երգեր դաշնամուրով, ինչպես նաև «Աբեղա» օպերան: Կանաչյանը երգեր է գրել Ռ. Պատկանյանի, Հովի. Թումանյանի, Ավ. Իսահակյանի, Դ. Վարուժանի, Լ. Շանթի, Վ. Միրաքյանի, Ս. Շահագիզի և ուրիշ հայ գրողների խոսքերով: Կոմպոզիտորը բառերը երաժշտականացրել է նուրբ հուզական մեղեդիներով, որոնք, միահյուսվելով բանաստեղծությանը, մի ամբողջություն են կազմում: Այս առումով ակնառու են «Օրորը», «Ասում են ուռին», «Ավարդի երազը» և այլ ստեղծագործություններ:

1939 թվականին Բեյրութում «Կրան Թեաթրի» բեմում տեղի ունեցավ Բ. Կանաչյանի «Աբեղա» օպերայի պրեմիերան, ինչը համարվեց երևույթ մեր «զեղարուեստին մեջ, և պատիվ կը բերե ոչ միայն Բ.Կանաչեանին, այլև հայ համայնքին»: Կանաչյանն իր երգային օպերայի լիբրետտոն կազմել էր ըստ Լ. Շանթի (1869-1951) «Հին աստվածներ» դրամայի³:

«Աբեղա» օպերան Բ.Կանաչյանը նվիրել է իր տիկնոջը՝ Քրիստինե Կանաչյանին: Հենց նա էլ օպերայի առաջնախաղի ժամանակ կատարեց գլխավոր հերոսուհու՝ Սեդայի դերերգը:

Ներկայացմանը մասնակցում էր նաև «Գուսան» երգչախումբը: Ներկայացումը ղեկավարում էր հեղինակը՝ Բ.Կանաչյանը:

«Աբեղան» ջերմ ընդունելություն է գտնում: Թեև ներկայացման մեջ ընդգրկված էին սիրողներ և ոչ պրոֆեսիոնալ երգիչներ (միակ բացառությունն էր Արման Թոքատյանը), սակայն «ժողովուրդը սիրով պիտի ուզե երկրորդ, երրորդ անգամ տեսնել զայն, որքան ալ ծանոթ ըլլան բեմադրութեան նիւթա-

² Աթայան Ռ., Կանաչյան Բ., Մեներգեր, խմբերգեր, «Հայաստան» հրատ., Երևան, 1969, էջ 5:

³ Լ.Շանթի «Հին աստվածներ» պատմական դրաման գրվել էր 1909-ին և հրատարակվել 1912-ին:

կան ու բարոյական թեքնիք դժվարությունները»⁴:

«Աբեղայի» լիբանանյան բեմելից ճիշտ քառորդ դար անց օպերայի հնչյուններն առաջին անգամ հնչեցին կոմպոզիտորի հայրենիքում: 1964թ. հոկտեմբերին Միհրան Թումաճյանը Հայաստանի կոմպոզիտորների միության դահլիճում զեկուցումով ներկայացրեց Կանաչյանի «Աբեղա» ստեղծագործության հեղինակային առաջին տարբերակը: Երաժշտությունը դաշնամուրով չորս ձեռքով ցուցադրում են դաշնակահարուհի Մարջան Մխիթարյանն ու Ռոբերտ Աթայանը: Ստեղծագործությունն արժանանում է ունկնդիրների ջերմ հավանությանը: Այդ օրվանից անցել է շուրջ հիսունհինգ տարի, իսկ «Աբեղան» այդպես էլ շարունակում է անձանոթ մնալ հայ հանդիսատեսին ու երաժշտասերին: Իսկ դրա պատճառն այն է, որ մինչ օրս հայրենիքում չի բեմադրվել «Աբեղան», չի բեմադրվել նաև այն պարզ պատճառով, որ մինչ օրս անտիպ է:

Կանաչյանը երազում էր, որ իր ստեղծագործությունները հնչեն հայրենիքում, տպագրվեն: 82-ամյա կոմպոզիտորը պատրաստվում էր այցելել հայրենիք, բայց ... չհասցրեց:

2017թ. «Առաջին անգամ համաշխարհային բեմում» ձեռնարկի շրջանակներում Նյու Յորքում Գոշ Սարգսյանի և Մարիա Սահակյանի ջանքերով բեմադրվել է Բ. Կանաչյանի ստեղծագործությունների զլուխգործոց «Աբեղա» օպերան: Ուրախայի էր այն հանգամանքը, որ օպերայի բեմականացմանը մասնակցում էին ոչ միայն հայ, այլև այլազգի երեխաներ: Այդ առթիվ Բ. Կանաչյանի դուստրը՝ Սեդա Կանաչյանը, որ ապրում է Բոստոնում, գրել է. «Համոզված եմ, որ այս յուրահատուկ ձեռնարկը մեծ արձագանք կգտնի աշխարհի սրտում՝ Նյու Յորքում, և կթևածի աշխարհով մեկ՝ տարածելով կանաչյանական քաղցրահունչ և ինքնատիպ երաժշտությունը»⁵:

Կոմիտասի իսկական աշակերտ և նրա գործը շարունակող երգահան Բ. Կանաչյանը կես դար շարունակ եղավ հայ երաժշտական մշակույթի ամենաջերմեռանդ գործիչներից մեկը: Ամենուրեք, որտեղ եղավ Կանաչյանը, անմիջապես բացեց իր թևերը, գրկեց մի խումբ հայորդիների, հայ երգով կայծ տվեց հայրենասիրական զգացումներին և բոցավառեց մի ոգեղեն բազին, հայ երաժշտության սրբացած մեղեդիներով կայծկլտացող բազին:

⁴ Ձայնի եւ ճիպոտի վարպետը («Աբեղայի» ներկայացման առթիւ). Օփերա Աբեղան՝ Պէլրոյթի մէջ, ԳԱԹ, Բ.Կանաչյանի ֆոնդ, N 12, Լրագրային կտրտուկներ, 34 փաթեթ, 42 թերթ:

⁵ Premiere in NEW YORK, First time on the World scene, BARSEGH KANACHIAN, MONK OPERA.

Կոմիտասյան շնչով վերահայտնված հայ երգը Բ. Կանաչյանի արվեստով, երաժշտական բեղուն վաստակով և հատկապես սիյուռքահայ կենտրոններում կազմակերպված շքեղ համերգներով վերստին կյանք առավ հայի հոգում և ծաղկեց հայի շրթունքներին: Երգը վերջ չունի. երգը հոգուց է բխում և արվեստի հրաշագործ զորությամբ հոգիներ գրավում:

Կանաչյանը հայ երգը ապրեցրեց իր ողջ կյանքի ընթացքում: Այժմ հայ երգն է, որ իրեն կապրեցնի իր ծայնեղեն կյանքով...

Բ. Կանաչյանի երաժշտական ստեղծագործության բնորոշ հատկանշական գծերն են. **առաջինը՝ պարզություն:** Պարզությունն արվեստի գործերում այն հիմնական հատկանիշն է, որի միջոցով հեղինակին բացվող իրականությունն իր գեղեցկությամբ կպարզվի նաև այն ըմբռնելու տրամադիր նայողին, ընթերցողին, ունկնդրին: Մեր տեսողական զգայարանին հանդիպող արտաքին լայն աշխարհն ունի իր ներքին իրականությունները, որոնք հաճախ վրիպում են հասարակ մահկանացուներիս խորը թափանցելու անկարող մեր իմացումից, մինչ առարկայական ճշտությամբ կհայտնվեն արվեստագետ հոգիներին: Եվ նրանք էին, որ մեզ հրամցնում են այդ բոլորը վայելելու: Հետևաբար՝ արվեստագետի կոչումն է իրեն ծանոթ, բայց մեզ անծանոթ այլ աշխարհները բացահայտել մեզ համար, ներկայացնել մեզ հստակությամբ, պարզությամբ:

Բ. Կանաչյանի երգերը պարզ են, երկնքի կապույտի պես խորունկ, աղբյուրների ջրերի պես ջինջ: Պարզություն, որ չի շփոթվում հասարակի, գոեհիկի հետ: Վեհ ու վսեմ պարզություն...

Արվեստն ունի իր ներքին օրենքները, որոնց հնազանդ Բ. Կանաչյանը ստեղծագործել և դաշնավորել է պարզորեն, գեղեցկորեն:

Երկրորդ հատկանիշն նրա ստեղծագործությունների խաղաղ երգայնությունն է: Նրա ցանկացած մեղեդի ամենից առաջ արժևորվում է իր երգային լինելու հատկանիշով: Մեղեդիական բջիջը, որ իր հորիզոնական ընթացքի մեջ կշարունակվի զարգանալով և իր ավարտին կիրագործվի ռիթմական և ինտոնացիոն պատկերների մեջ, պատահականորեն իրար կցված ձայնանիշների հաջորդականություն չէ, երաժշտականորեն մտածված կուռ մտքերի շարահյուսում: Բ. Կանաչյանի երգերը խաղաղ և տրամաբանական ընթացք ունեն: Մեղեդին կարծես քնքշորեն հնչող մետաքս ձայն է, որը հասնում է մեր լսողական զգայարանին և թավիշ հպումներով իջնում մեր հոգիների խորքը: «Օրորը», «Ծով աչերը», «Տայգերգը», նույնիսկ լավան բնույթով «Ուռին» և

հուզականությամբ լեցուն, թատերական արտահայտություն գտած «Ավվարդի երազը»։ Նրանք խորունկ և մնայուն հանդարտություն են փոխանցում:

Երրորդ հասրկանիչը բառերի և երաժշտական արտահայտության սերտ միությունն է: Բ. Կանաչյանը երկար ու խորն ուսումնասիրում է բանահյուսական բովանդակությունը, իր մեջ ստեղծում ձայնային ընդհանուր մթնոլորտ, ապա իր մանրամասնությամբ խորացնելով, հասունացնելով՝ վերածում երգի այնպես, որ բառերն ու երաժշտությունը միասնություն ստեղծեն:

Բ. Կանաչյանը, բժախնդիր աշխատելով իր երգերի վրա, ցանկանալով իր հասունացած ապրումները փոխանցել ունկնդրին, ներշնչումի թարմություն է տալիս երգերին, որն անմիջապես վարակում է և հոգում մնում իբրև հուր անշեջ, որովհետև պարզ են նրա երգերը, անբռնագբոս՝ երգային մեղեդայնության և ձայնի ներդաշնակ միությամբ, հատկապես ըստ ամենայնի հայեցի ոճով մշակված և հորինված:

Բ. Կանաչյան երաժշտի դիմանկարն ամբողջացնելու համար անհրաժեշտ է անդրադառնալ նաև նրա՝ խմբավարի արժանիքներին: Ամենից առաջ Բ. Կանաչյանը բժախնդիր խմբավար էր: Խիստ քննություն էին անցնում բոլոր նրանք, ովքեր պետք է իր երգչախմբի մի մասը լինեին:

Համերգների ընթացքում բեմում Բ. Կանաչյանը զուսպ շարժումների խմբավար էր. անիմաստ տեղը ո՛չ զլուխը կշարժեր և ո՛չ էլ թևերը լայն կտարածեր: Զուսպ, լուրջ, բայց ազնվական և ժուժկալ շարժումներով խումբն իր հմայքին կնվաճեր, ինչպես նաև ամբողջ սրահը: Երգերը մեկնաբանելու մեծ Վարպետ էր: Արդարև, նրանից բացի ո՞վ կարող էր մեկնաբանել իր երգերը, և ո՞վ կարող էր ավելի լավ թափանցել Կոմիտաս վարդապետի գոհար երգերի խորունկ էության մեջ, քան նրա արժանավորագույն աշակերտը՝ Բ. Կանաչյանը: «Օրոր», «Նանոր», «Տալիլ», «Վարդերի հետ», «Հոյ Նար», «Շուշո», «Գորանի», «Լուսնակն ելավ», «Ավվարդի երազը», «Պճինկո», «Տայգեբզ» և տասնյակ այլ երգեր ու խմբերգեր դեռ երկար պիտի ախորժալուր լինեն ունկնդիրների համար: Իսկ «Աբեղան» դրաման, ինչպես արդեն նշել ենք, մեղեդու կառուցվածքի ժամանակակից խոր հոգեբանական և դրամատիկական բնույթով, հոգեվիճակների տրամաբանական փոխանցումներով և իր ընդհանուր ձևակառուցման հակիրճությամբ մեր ազգային երաժշտության մեծ արժեքներից է:

Անդրադառնալով Բ. Կանաչյանի և՛ մեներգերին, և՛ խմբերգերին՝ պետք է նշել, որ նա կարողացավ ստեղծել երաժշտություն, որ, արտահայտությամբ և արտահայտչականությամբ լինելով տարբեր, ոգով, ներքին բովանդակությամբ

և էությունը շարունակում էր Կոմիտաս վարդապետի մեծագործությունը: Կանաչյանի լավագույն խմբերգերը՝ «Տալիլոն», «Հոյ Նարը», «Վարդերի հետը», սքանչելի մեներգերը՝ «Ռոտին», «Ավարդի երազը», «Պճինկոն» և մյուսները, մեր երգարվեստի վավերական արժեքներ են: Դրանք կատարյալ ստեղծագործություններ են, սակայն, կարծում ենք, այլ է «Օրորը»: Այս երգի մոգական ուժն ու անկրկնելի հմայքը թվում են այլևս անվախճան և անվերջանալի:

Բ. Կանաչյանը՝ անմահ Կոմիտասի արժանավոր այս սանը, երգեց հայ ժողովրդի սերը, իղծերը: Ձայներով «պատմեց» իր ժողովրդի սրտի բաբախումները և հաղորդակից դառնալով նրա վշտին, տրտմությանն ու հաղթանակին՝ «պատմագրեց» իր ժամանակաշրջանը: Կոմիտաս վարդապետը գտավ հայ երգը և բազմաձայնեց այն: Կանաչյանը Կոմիտասի հայտնաբերած երգի հետքերով գնաց՝ նոր նվաճումներ արձանագրելու:

Բ. Կանաչյանի՝ մանուկների համար գրված մեներգերը և խմբերգերն աչքի են ընկնում հայ ազգային երաժշտական լեզվին յուրահատուկ հնչերանգով:

Բ. Կանաչյանը, լինելով Կոմիտասի լավագույն աշակերտներից մեկը, ողջ կյանքի ընթացքում շարունակեց իր ուսուցչի գործունեությունը՝ ծառայել ժողովրդին, լինել նրա մշակը: Հայաստանի սահմաններից դուրս ստեղծագործելով իր մայրենի լեզվով՝ Բ. Կանաչյանը սփյուռքահայ մշակութային կենտրոններում կազմակերպեց շքեղ համերգներ: Նա իր երգչախմբով շուրջ կես դար ապրեցրեց հայ երգը՝ վերստին կյանք տալով նրան հայի հոգում և հայի շուրթերին: Արվեստներից ոչ մեկն այնքան պարզ չէ և իր ներգործությամբ անմիջական, ինչպես երգը: Թովիչ է մարդկային ձայնը, ազդեցիկ և ներգործող, որովհետև հոգեկան շարժումների և հուզումների անմիջական արտահայտությունն է և այլ հոգիներին հաղորդիչը:

Արվեստների մյուս տեսակները՝ նկարչություն, ճարտարապետություն, քանդակ, ինչպես նաև գործիքային երաժշտություն հասկանալու համար որոշակի պատրաստվածություն է հարկավոր, մինչդեռ երգն ավելի ազդեցիկ է և մատչելի, որովհետև բխում է անմիջապես մարդկային հոգուց և անցնում ունկնդրի հոգուն: Այստեղից էլ երգի դաստիարակչական ընդհանուր մեծ նշանակությունը հոգիների ազնվացման և բարձրացման գործում:

Բ. Կանաչյանն իր երկարատև և շրջուն կյանքի ընթացքում հավատարիմ մնաց Կոմիտասին, հայ հոգուն և ինքն իրեն: Անտրտունջ ընդունեց Սփյուռքում իրեն ընծայված պայմանները՝ Պոլսից մինչև Լիբանան, Կիպրոս, Եգիպտոս... Խանդավառեց հարազատ հայ երգով հայրենաբաղձ և հայրենազուրկ ժողովրդին:

Բ. Կանաչյանի անունն ու գործը անջնջելի կմնան հայ երաժշտության պատմության մեջ իբրև Կոմիտասի գործի մեծ ջատագով, երաժշտական գործիչ և ստեղծագործող:

Ողջ կյանքը Կանաչյանը սիրեց և հորինեց ներդաշնակ ձայներ: Մի կողմից տարածեց կոմիտասյան երգը, մյուս կողմից նոր ակոսներ բացեց իր մշակած ուղղությամբ: Բ. Կանաչյանը շուրջ կես դար եղավ հայ մշակույթի ամենատեսիլի գործիչներից մեկը, որ իր այնքա՛ն սիրելի Հայաստանը չտեսած՝ թեև այնուհանդերձ իր հոգով ու սրտով, իր իղձերով ու տենչերով, իր կյանքով անմնացորդ նվիրվեց հայոց մշակույթին:

БАРСЕГ КАНАЧЯН: ШТРИХИ К ПОРТРЕТУ

АННА АРУТЮНЯН, ВАРДАН ГАЛСТЯН

Статья посвящена западно-армянскому композитору, дирижеру, педагогу Барсегу Канаच्याну. В статье дается оценка творчеству композитора, а также его роли в сохранении, развитии, распространении армянской музыкальной культуры. В течении всей жизни Барсег Канаच्याн оставался преданным делу Комитаса, армянскому духу, самому себе.

Имя и деятельность Барсега Канаच्याна неоценимы в армянской музыкальной культуре, как великого продолжателя Комитаса, как музыкально-общественного деятеля, как композитора.

Ключевые слова – Барсег Канаच्याн, композитор, дирижер, искусство, произведение, опера, хор.

BARSEGH KANACHYAN: A BIOGRAPHICAL SKETCH

ANNA HARUTYUNYAN & VARDAN GALSTYAN

This article is devoted to the west-Armenian composer, conductor, and educator Barsegh Kanachyan. Here, Anna Harutyunyan & Vardan Galstyan present the significance of the composer's art and Kanachyan's role in preserving, enhancing and advocating Armenian music. He remained faithful to the music of Komitas, to the Armenian spirit and to himself all through his long life.

Kanachyan as a great exponent of Komitas' work, an eminent authority on music and a notable composer is highly esteemed and will remain as such in the history of Armenian music

Key words – Barsegh Kanachyan, composer, conductor, art, composition, opera, choir.

ԱՌՆՈ ԲԱԲԱԶԱՆՅԱՆ. «ՎԵՑ ՊԱՏԿԵՐ»

ԱՆԱՀԻՏ ՄԱՐԳԱՐՅԱՆ

Հոդվածը նվիրված է Ա. Բաբաջանյանի՝ 1964 թվականին ստեղծված «Վեց պատկեր» շարքին, որը կոմպոզիտորի ստեղծագործական երկարատև էվոլյուցիայի արդյունքն է: Հոդվածում դիտարկվել են շարքում օգտագործված հայկական ժողովրդական երաժշտության լադերի և սերիային տեխնիկայի կիրառման որոշ դրսևորումներ, լահաստեղծման պրոցեսներ:

Բանալի բառեր – Աննո Բաբաջանյան, դաշնամուրային շարք, հայ կոմպոզիտոր, հայկական ժողովրդական երաժշտության լադեր, սերիային տեխնիկա, քսաներորդ դարի երկրորդ կեսի երաժշտարվեստ:

«Վեց պատկեր» շարքը Ա. Բաբաջանյանի ստեղծագործական երկարատև էվոլյուցիայի արդյունքն է: 1964-ին, ավարտելով դաշնամուրային այս շարքը, Ա. Բաբաջանյանն արդեն գրել էր «Հերոսական բալլադը», Ջութակի սոնատը, կոնցերտը՝ թավջութակի և նվագախմբի համար: Այդ ստեղծագործություններում արդեն իսկ սրվել, բարդացել էր հեղինակի ինտոնացիոն շարվածքը, իսկ միտքը դարձել ավելի լակոնիկ և կենտրոնացած:

«Վեց պատկերը» տոնայնական հիմք ունեցող, վառ թեմատիզմով, արտահայտիչ երաժշտությամբ շարք է, որին բնորոշ են նաև ազգային գծեր: Ա. Բաբաջանյանը ժողովրդական մեղեդիներն ու դիթամերն այստեղ շատ ինքնատիպ է օգտագործում: Ինտոնացիոն շարվածքն աչքի է ընկնում կառուցվածքների ազատությամբ և յուրօրինակությամբ, իսկ լսողությամբ էլ արագ ընկալվող տոնայնական հիմքը՝ իր պարզությամբ և միևնույն ժամանակ ոչ ավանդական լինելով:

Վեց պատկերից չորսում՝ «Ժողովրդականում», «Ինտերմեցցոյում», «Խորալում» և «Սասունցիների պարում», կիրառվում է տասներկու տոնից բաղկացած տեխնիկա, սակայն հաճախ սերիայում ոչ թե տասներկու հնչյուն է, այլ ավելի քիչ: Ա. Բաբաջանյանի սերիան քիչ ընդհանրություն ունի Ա. Շոնբերգի կամ Ա. Վեբեռնի տիպիկ ատոնալ սերիայի հետ: Կոմպոզիտորն իրեն չի սահմանափակում՝ օգտագործելով միայն ընտրված հնչյուններ որոշակի հերթականությամբ: Նա դրանք տեղաշարժում է, երբեմն կտրում է ձայնաշարի ոչ պետքական հատվածները, կամ հակառակը, ընտրված ձայնաշարը հարևատացնում նոր տոներով՝ որևէ ինտոնացիա կամ անհրաժեշտ հարմոնիկ ֆունկցիա ընդգծելու համար: Այս ամբողջը թույլ չի տալիս ստեղծագործությունը

վերլուծելիս խոսել սերիային տեխնիկայի խիստ համակարգի առկայության մասին:

Պետք է նշել, որ վերը նշված չորս պիեսներում սերիան ֆունկցիոնալ առումով համապատասխանում է թեմային: Թեման վառ է և հիշվող, ինչը բնորոշ է կոմպոզիտորի ստեղծագործական ձեռագրին: Այն երգեցիկ է, մեղեդային տեսանկյունից զարգացած, իսկ ձևի առումով՝ դասականի պես պարզ: Անշուշտ, այն շատ ավելի հարուստ և արտահայտիչ է, քան խիստ ատոնալ-դողեկոֆոնը: Պատահական չէ, որ անվանի երաժշտագետ Լեո Մազելը գրում է. «Վեց պատկերը» արտահայտիչ ժողովրդական հիմքի վրա կառուցված՝ դոդեկոֆոնիզմի սկզբունքների ազատ մեկնաբանության վառ օրինակ է»¹:

Դրամատուրգիական տեսանկյունից փոխկապակցված ոչ մեծ պիեսները կոնտրաստային կերպարների մի ամբողջ շարք են: Ստեղծագործությունը մեկնարկում է քնարաողբերգական բնույթի «Իմպրովիզացիայով»: Պատկերը կառուցված է տարբեր տրամադրությունների հաջորդման սկզբունքով: Առկա հակադիր համադրությունների միջոցով կոմպոզիտորը գունեղ փոխանցում է ազգային կոլորիտը: Առաջաբանի ռեչիտատիվային պատմողականությունը հերթափոխվում է գործիքային եղանակներով, հանդարտ և երկարածիֆ երգեցողությանը (Tempo I) հակադրվում է ակտիվ և էներգիայով լեցուն շարժումը (Presto): «Իմպրովիզացիան» ունկնդրին ծանոթացնում է ողջ շարքի կերպարային ոլորտին, ինտոնացիոն և հարմոնիկ հակադրությունների աշխարհին: Հենց այս՝ նախաբանի կամ պրեյյուդի դեր կատարող պիեսում շարադրվում են շարքի թեմատիկ կազմավորումների սաղմերը, նախանշվում են գլխավոր կերպարների և հարմոնիկ տարրերի շրջանակները: Ինքնատիպ է ազգային նուրբ կոլորիտը, որն ստեղծվում է կարճ ռեչիտատիվի և դեպի նույն՝ համառորեն կրկնվող ինտոնացիա՝ ուղղված գլխասանդոյատիպ շարժման օգնությամբ:

«Իմպրովիզացիային» բնորոշ է մի յուրահատկություն. որքան լայնաշունչ, ներքուստ ազատ է հոսում կոմպոզիտորի միտքը, այնքան լակոնիկ և հավաքված է եռամաս, ոչ մեծ պիեսի կառուցվածքը:

«Իմպրովիզացիային» հակադրվող «ժողովրդականը» պարային բնույթի, հումորային պատկերի ինքնատիպ ոճավորում է: Այն գրված է եռամաս ձևում: Պատկերը սկսվում է չորս տակտից բաղկացած ոչ մեծ նախաբանով, որի օստինատային դիթմն անմիջապես ներքաշում է պիեսի կերպարային ոլորտ:

¹ **Мазель Л.** О путях развития языка современной музыки. Москва, 1965, №8, стр. 16.

КАРТИНЫ
I. Импровизация

Andante recitativo

p *cresc.* *con Ped.* *mf* *Ped.* *mf*

II. Народная

Moderato

mf *cresc.* *Ped.* *** *Ped.* ***

Նախաբանին հաջորդում է թեման, որի մեղեդու հիմքում սերիային տեխնիկան է: Ներքևի ծայնում 12 հնչյուններից բաղկացած սերիան հնչում է չորս տակտ շարունակ: Այն վերևի ծայնաշարում հնչող թեմայի լայնացած խեց-գետնաքայլ անցկացումն է:



Պիեսում ցայտուն է դիթամինտոնացիոն կապը ժողովրդական երգ ու պարի հետ: Պարի մեղեդային սուր պատկերները, հստակ, առաձգական դիթամը ստեղծում են «մկանուտ» էներգետիկա: Դինամիկայի փոփոխությունը դրսևորվում է հստակ, ակտիվ, առնական սկիզբ ունեցող պոլսացիայի փոփոխությամբ դեպի մեղմ, փափուկ, պլաստիկ, կանացի սկիզբ ունեցող միջին մաս:



Ի տարբերություն առաջին բաժնի՝ այստեղ սերիային տեխնիկայի օրինաչափություններն արտահայտվում են ավելի ազատ, այսինքն՝ ոչ բոլոր տասներկու հնչյուններն են հանդես գալիս հերթականությամբ, առկա են նաև

շրջադարձեր: Ինտոնացիոն առումով «Իմպրովիզացիայի» հիմնական մեղեդուց աճած այս պիեսը առաջին մանրանվագի ճկուն և զարգացած տարբերակն է: Երկձայն ֆակտուրայով, յուրաքանչյուր ձայնի ընդգծված շարժումով կոմպոզիտորը գրաֆիկի պես ուրվագծում է արտաքուստ զուսպ, սակայն ներքուստ էմոցիոնալ պարի կառուցվածքը:

Երբ հնչում են «Տոկատինի» առաջին հնչյունները, անմիջապես կորչում են «Ժողովրդականին» բնորոշ լույսը և ժպիտը: «Տոկատինի» երաժշտությանը բնորոշ են կրքոտ դինամիկան և լարվածությունը: Կարճ, իր դիթմով աչքի ընկնող թեման զարգանում է օստինատային կրկնության սկզբունքով և ցայտուն ներկայացնում ողջ պիեսի բնույթը:

III. Токкатина

Presto

Համառ բնույթի թեման իր սուր հնչողությամբ պարբերաբար պոռթում է երաժշտական հյուսվածքը: Թեման հնչում է մե'րթ սեպտիմաներով, մե'րթ միաձայն, մե'րթ օկտավներով, մե'րթ ակորդային շարադրանքով: Ի վերջո, այդ բոլոր անցկացումները բերում են պիեսի գագաթնակետին, որտեղ թեման հնչում է լայնացած տարբերակով: Հուժկու, նպատակասլաց շարժումն ավելի ու ավելի մեծ թափ է ստանում: Առհասարակ «Տոկատին»-ը կարելի է դիտարկել որպես ողջ շարքի մշակման բաժին:

«Ինտերմեցցո»՝ հանկարծակի կանգառ, խորհելու մեկ րոպե, որը տըրվում է ունկնդրին հաջորդ համարից առաջ: «Ինտերմեցցոն» նշանակալի դեր է կատարում շարքի դրամատուրգիայի զարգացման գործում: Հենց այս պատկերից է սկսվում շարքի երկրորդ «բաժինը», որտեղ պատկերների միջև հակադրությունն ավելի է սրվում, իսկ դրամատիկ լարվածությունն ուժգնանում է:

IV. Интермеццо

Թռչելով, ասես ֆանտաստիկ տեսիլք, «Ինտերմեցցոն» տպավորվում է կերպարի երկշերտությամբ, որն, ի դեպ, նույնպես կառուցված է սերիային սխեմայով: Մի կողմից այն մտածկոտ և կենտրոնացած է, մյուս կողմից՝ անհանգիստ, պորթլուն և ռոմանտիկ:

Այս ինքնատիպ մանրանվագին է հաջորդում «**խորալի**» ծանր և դանդաղ քայլը: Այս պատկերը զգալիորեն առանձնանում է իր նշանակալիությամբ: Ձևով այն հիշեցնում է basso ostinato վարիացիաներ, որոնց հարմոնիկ սկիզբը անփոփոխ է: Զարգացման ընթացքում այդ ostinato - ն շարադրվում է ութ անգամ:

Պատկերն սկսվում է ցածր ռեգիստրում՝ թեմայի խորալային, ակորդային շարադրանքով: Լարված ակորդների «երգչախումբն» իր վրա է կրում ցավագին սառածության, խորության և բազմանշանակության դրոշմ:

Զուսպ, տրամաբանության տեսանկյունից ավարտուն թեման օժտված է հնագույն խորալի մի շարք առանձնահատկություններով՝ քառակուսի կառուցվածք, հարմոնիկ շարժման պարփակված տրամաբանություն, ուղղահայաց-ակորդային կառուցվածք, վարիացիայնության ամենահասարակ հնարքների առկայություն են:

«Խորալի» կերպարային ոլորտը կարելի է բնորոշել որպես զորեղ և խիստ: Ինչպես նշում է Յու. Եվրոկիմովան. «Խորալն» իր մեջ է համատեղում ազգային բնույթի տարրեր, որոնք համադրվում են արխաիկայի տարրերի հետ, միևնույն ժամանակ այն խիստ ժամանակակից է»²:

Հավանաբար կոմպոզիտորը դրան է հասնում միշտ վերադարձող, հստակ տոնիկական հենքի և դրա հետ՝ սերիային տարրերի ազատ համադրման շնորհիվ:

Հարմոնիկ ուղեկցությամբ հնչող թեմայի շարադրանքից հետո կարելի է լսել ոչ մեծ մեղեդային կառույցներ, որոնք ցայտուն են դարձնում երաժշտության ժողովրդական սկզբնաղբյուրը: Այդ կառույցները «Խորալ» են ներմուծում երգեցիկ, քնարական ինտոնացիաներ: Դրանք ունեն որոշակի լադային կոլորիտ և բնականոն համադրվում են դողեկաֆոնիայի հնարքների հետ:

Նշենք, որ «Խորալում» առկա են երաժշտական հյուսվածքի երկու հարթակ՝ հարմոնիկ և մելոդիկ: Սա XX դարի երաժշտությանը բնորոշ հնարք է, որի կիրառման դեպքում հարթակներից մեկը սովորաբար զբաղեցնում է գլխավոր, զարգացման առումով առաջնային դերը, մյուսն ասես հեռվից հավելյալ «լուսավորում է» առաջինին:



«Խորալում» տեսնում ենք գրեթե նույնը: Ինքնուրույն մեղեդային գիծը համադրվում է հարմոնիկ ուղղահայացի հետ: Երաժշտական հյուսվածքի այս երկու հիմնական համալիրները, ռեգիստրերի և ֆակտուրայի տարբերության

² Евдокимова Ю. “Шесть картин” Арно Бабаджаняна. Москва, «Советская музыка», 1967, №2, стр. 20.

պատճառով դիֆերենցվելով հանդերձ, խոխլրացնում են, ստեղծում են հարուստ, միևնույն ժամանակ նուրբ և թափանցիկ հնչողություն:

Եզրահանգելով կարելի է ասել, որ այս պատկերի գեղարվեստական ուժն այն է, որ խորալի ձևին բնորոշ առանձնահատկությունները հմտորեն և բնականոն համադրվում են ժամանակակից կոմպոզիտորական արվեստի ձեռքբերումների հետ. դրա հետ մեկտեղ մանրանվագն օժտված է ժողովրդական կոլորիտով:

Շարքի դրամատուրգիական գծի գագաթնակետը «Սասունցիների պարն» է, որն իր էպիկական ուժով, հերոսական, դյուցազնական իմպուլսիվությամբ համեմատելի է մեծ կտավի գործիքային ստեղծագործությունների ավարտների հետ:

«Սասունցիների պարը» կուլմինացիա է, որը համատեղում է «Տոկատինի» դինամիկան, «ժողովրդականի» պարային իմպուլսը և «Ինտերմեցցոյի» ինտոնացիոն ինքնատիպությունը: Այս պատկերում ևս կիրառվում է սերիային տեխնիկա: Սակայն, ինչպես վերը նշեցինք, Ա. Բաբաջանյանն այստեղ իրեն չի սահմանափակում ընտրված հնչյունների խիստ օգտագործմամբ: Նա տեղաշարժում է դրանք, փոփոխում, կրճատում սերիայի՝ իրեն ոչ անհրաժեշտ հատվածները, երբեմն հակառակը՝ երկարեցնում հնչյունաշարը, ներմուծում նոր տոներ, որոնք չեն մտնում ընտրված շարքի հաջորդականության մեջ:

«Սասունցիների պարը» տոնախմբության պատկեր է, որում վերակենդանանում են սասունցիների խրոխտ և առնական կերպարները: Մանրանվագում կարևորագույն դեր է կատարում սուր, հստակ, պարային ռիթմը:

VI. Сасунский танец



Պատկերի քողարկված, ցածրահունչ, միաձայն սկիզբը, անընդմեջ հարստանալով նոր ինտոնացիաներով, ձայներով, մետրառիթմիկ նոր պատ-

կերներով, աստիճանաբար վերաժվում է կրակոտ, էմոցիոնալ, պոլիֆոնիկ հարուստ ֆակտուրայով պարի:

«Սասունցիների պարում» Ա. Բաբաջանյանն իր առջև դնում է կերպարային խնդիրներ և հասնում դրանց լուծմանը հետևյալ միջոցներով՝ կոնտրաստային երաժշտական պատկերներն ուրվագծում է զուսպ, սուր գծերով՝ ֆրագի ներսում գերծ մնալով երանգային հարստությունից, նյուանսների խայտաբղետությունից: Այստեղից է բխում երաժշտական լեզվի յուրահատուկ կառուցվածքը՝ գլխավորապես երկձայն ֆակտուրայով, յուրաքանչյուր ձայնի հստակ շարժումով, ակտիվ դիրքի և արտահայտիչ մեղեդու օգտագործմամբ:

Պատկերի դաշնամուրային ֆակտուրայի հիմքում հարվածային տեխնիկայի, անսպասելի թռիչքների, ամենատարբեր տեմբրերի օգտագործումն է, ինչը բերում է շարադրանքի բազմաձայնությանը և գործիքի ողջ ռեգիստրի ընդգրկմանը:

Պիեսի կերպարային ոլորտի ձևավորման գործում մեծ դեր են կատարում մետրառոնտիկան, պոլիֆոնիկ հնարքները, պոլիռիթմիան: Կարևոր է նաև այն, որ բոլոր այս միջոցներն ինքնանպատակ չեն, դրանք խորապես կապակցված են երաժշտության էությանը, պարի բնույթի բնական բաղկացուցիչն են:

Թեմայի բազմաթիվ անցկացումներից հետո հայտնվում են հաջորդականության սկզբունքով կառուցված երկար շղթաներ (*poco a poco cresc*):

Ա. Բաբաջանյանը պատահական չէ «Սասունցիներ պարում» օգտագործում *gis – cis – fis – h – e – a – d* կվարտային քայլերը. արդյունքում դրանք վերաճում են ինքնուրույն նշանակություն ունեցող ինտոնացիոն ոլորտների և դառնում դինամիկ կոլմինացիայում գերակշռող: Հենց այս կվարտաներն են մշակման բաժինը դարձնում էներգիայով լեցուն, առաջանցիկ:

Պիեսի թեմայի ֆոնին՝ կոնտրապունկտային միահյուսումներում, կարելի է լսել նաև ժողովրդական երաժշտությանը բնորոշ մելոդիկ դարձվածքներ, որոնց մեջ առկա են մեծացրած և փոքր սեկունդաներից բաղկացած տրիխորդներ: Դրանց բազմաթիվ անցկացումներից հետո վերը նշված դարձվածքներին զուգահեռ՝ կոնտրապունկտում, հնչում են երկար և համառորեն հնչող կվարտաների շղթաներ, որոնցով էլ ավարտվում է «Սասունցիների պարը»:

Ինչպես հայտնի է, ցանկացած ստեղծագործության տեսական հետազոտության հիմնասյուներից մեկը լադն է: Քանի որ Ա. Բաբաջանյանի «Վեց պատկեր» շարքում առկա են հայկական ժողովրդական երաժշտության լադա-

ստեղծման օրինաչափություններից շատերը, կարծում ենք՝ անհրաժեշտ է վերլուծել հատկապես լադի և ձայնաշարի առանձնահատկությունները:

Գաղտնիք չէ, որ հայկական ժողովրդական երաժշտության ձայնաշարի հիմքում ընկած է շղթայված միատեսակ (իոնական, դորիական, փոյուզիական) տետրախորդների շարքը, որտեղ յուրաքանչյուրի վերջին աստիճանը դառնում է նորի առաջին աստիճան³: Այդ քառալարերը կարելի է շարունակել վեր և վար: Վեր շարունակելու դեպքում ձայնաշարում հայտնվում են բեմոլներ, վար շարունակելու դեպքում՝ դիեզներ:

Քուշնարյանի տերմինաբանության համաձայն՝ իոնական տետրախորդների առանձին աստիճանները կոչվում են միքսոլիդիական, դորիական տետրախորդներինը՝ էոլական, իսկ փոյուզիականներինը՝ լոկրիական այն լադերի անունով, որոնք առաջանում են երկու միանման տետրախորդների կցումից: Այսպիսով, ամբողջ ձայնաշարը բաղկացած է միքսոլիդիական, էոլական և լոկրիական աստիճանների հերթափոխումից:

Քանի որ նշված ձայնաշարում բոլոր կվարտաները մաքուր են, այստեղ բացակայում է մեծ սեպտիմա ինտերվալը:

Ա. Բաբաջանյանը շարքի մի քանի պատկերներում օգտագործում է նշված բարդացված ձայնաշարը, որն, ըստ էության, ձայնաշարի որոշ հատվածների՝ մի օկտավից մյուս օկտավ տեղափոխման արդյունքն է: Տեղափոխության ենթարկվելով՝ երաժշտական հատվածները միահյուսվում են բնական ձայնաշարի համապատասխան հատվածներին և դրանց հնչյունային կազմի մեջ ներմուծում բարդացում:

Դիատոնիկ և ալտերացված ձայնաշարերի հիման վրա Ա. Բաբաջանյանը կառուցում է ձայնաշարեր, որոնք համապատասխանում են սերիային տեխնիկայի պահանջներին: Եթե բնական կվարտային ձայնաշարում ժողովրդական երաժշտության ալտերացիայի սկզբունքով բոլոր փոքր սեկունդաները փոխարինվեն մեծացրածներով, դրանց հաջորդականության ժամանակ ակնառու կդառնա հնչյունների չկրկնվելը (բացառությամբ 11-րդ աստիճանի, որը կրկնվում է էնհարմոնիկ ձևափոխված): Եթե բաց ենք թողնում 11-րդ աստիճանը, ստացվում է 12 տոնից բաղկացած ձայնաշար, որտեղ ոչ մի աստիճան չի կրկնվում:

³ **Кушнарёв Х.** Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. Ленинград, 1958, стр. 62. **Փաշինյան Էդ.** Հարմոնիա (Տեսական և գործնական դասընթաց): Դասագիրք պետական կոնսերվատորիայի համար: Երևան, 1987, էջ 51:

Այս ծայնաշարն ընդունելով որպես հիմք՝ Ա. Բաբաջանյանը գրում է սերիային տեխնիկայի պահանջներին համապատասխանող երաժշտություն, որը միաժամանակ արմատականորեն փոխկապակցված է հայկական ժողովրդական երաժշտության լադահինտոնացիոն առանձնահատկությունների հետ:

Ա. Բաբաջանյանը հենց այդ պլտերացված ծայնաշարն է օգտագործում «Խորալ»-ում, որը, ք. Քուշնարյանի կրկնակի և երկու անգամ կրկնակի լադերի տերմինաբանության համաձայն (կախված մեծացրած սեկունդաների քանակից), կանվանենք չորս անգամ կրկնակի լադ:

«Խորալի» հիմքում չորս տարբեր եռաձայն ակորդներ են, որոնցից յուրաքանչյուրի տևողությունը մեկ տակտ է: Այդ ակորդների հնչյունները, պլտերացված ծայնաշարի՝ հերթականությամբ դասավորված տոներն են, սակայն եթե հետևենք ծայնաշարի օրինաչափություններին, ապա սուլ դիեզի փոխարեն պետք է գրվեր լյա բեմոլ, իսկ դո դիեզի փոխարեն՝ ռե բեմոլ (a, b, cis, d, es, fis, g, as, h, c, des, e, f):

V. Хорал

Ռոմանոս Մելիքյանի «Ծիլ-ծիլա» ռոմանսում մելիզմների փոխարեն հանդիպում ենք լադի իրար հաջորդող աստիճանների միաժամանակյա օգտագործում: Այս հնարքը Ա. Բաբաջանյանի «Խորալում» գտնում է իր հետագա զարգացումը: Ա. Բաբաջանյանն պլտերացված հնչյունաշարի իրար հաջորդող հնչյունները տեղաբաշխում է լայնացված տարբերակով, այսինքն՝ սեկունդաները փոխարինվում են իրենց շրջվածքներով՝ սեպտիմաներով: Նշված ակորդների ֆոնին լսում ենք մեղեդային կառույցներ, որոնք հաստատում են ստեղծագործության ազգային աղբյուրը:

Նշենք, որ «Խորալ»-ում որպես տոնիկա աներկբայորեն ընկալվում է ոե նոտան: Գտնվելով հնչյունաշարի կենտրոնում՝ այն միավորում և իր շուրջն է հավաքում ներլադային կապերը: Տոնային կենտրոնի նման տեղաբաշխումը բնորոշ է հայկական երաժշտության լադերին:

Եզրահանգելով ասենք, որ «Խորալ»-ում Ա. Բաբաջանյանը բացահայտում է չորս անգամ կրկնակի լադի նոր արտահայտչամիջոցները: Դա վերաբերում է ինչպես եռաձայն ակորդներին, այնպես էլ հայկական ժողովրդական երաժշտության լադաինտոնացիոն առանձնահատկությունների համադրմանը սերիային տեխնիկայի հետ:

«Ժողովրդականում» առաջաբանին հաջորդող թեման նույնպես գրված է չորս անգամ կրկնակի լադի աստիճանների հաջորդական շարժման հիման վրա: Դժվար չէ նկատել, որ երկու, երեք, չորս անգամ կրկնակի լադերում համադրվում են երկու փոքր և մեկ մեծացված սեկունդաներ:

«Սասունցիների պարում» կոմպոզիտորը դիմում է հնչյունաշարի կազմավորման նոր մեթոդի: Այստեղ առաջնային են դառնում փոքրացված օկտավ քայլերը, որոնք հերթափոխվում են լադային ավտեբացիայի արդյունքում առաջացած մեծ սեպտիմաների հետ: Միանմանությունը հաղթահարելու նպատակով վերը նշված փոքր օկտավների շարք են ներմուծվում դարձվածքներ ձայնաշարի այլ հարթություններից՝ անկանոն հերթականությամբ: Դա արվում է նաև 12 հնչյունից բաղկացած ձայնաշարը լրացնելու, հարստացնելու նպատակով:

Ա. Բաբաջանյանը նույն՝ փոքրացված օկտավներից (մեծ սեպտիմաներից) ձայնաշարն օգտագործում է «Տոկատինում»: Նշված սեպտիմաներում ներքևի հնչյունը պետք է դիտարկել որպես էնհարմոնիկորեն փոխարինված հնչյուն, որի արդյունքում էլ ստանում ենք փոքրացված օկտավ ինտերվալը:

Միանմանությունը խախտելու նպատակով հեղինակը բաց է թողնում ձայնաշարի փոքր օկտավներից մեկը՝ սուլ- սուլ դիեզը, և օգտագործում ձայնաշարի հնչյունները՝ խախտելով հերթականությունը:

Այսպիսով, Ա. Բաբաջանյանը «Վեց պատկեր» շարքում հայկական ժողովրդական երաժշտության լադաստեղծման օրինաչափությունների հիման վրա ստեղծում է մի շարք նոր լադեր, ինչպես նաև օգտագործում է որոշ հնչյունաշարեր, որոնց հիմքում ժողովրդական երաժշտության դիատոնիկ ձայնաշարն է, որոնցում էլ իրենց հերթին կյանքի են կոչվում սերիային տեխնիկայի սկզբունքները:

Նշենք այդ լադային կազմավորումները.

1. Չորս անգամ կրկնակի լադ, որի հիմքում հայկական ժողովրդական երաժշտության ավտերացված ձայնաշարն է («Խորալ», «Ժողովրդական»): Այդ լադը Բ. Քուլջանյանի կրկնակի և երկու անգամ կրկնակի լադերին վերաբերող եզրաբանության հիման վրա (մեծացված սեկունդների քանակից կախված) անվանեցինք չորս անգամ կրկնակի լադ:

2. Հինգ անգամ կրկնակի լադ, որը տեսնում ենք «Ժողովրդական»-ի նախաբանում: Այդ լադը անվանեցինք նույն սկզբունքով, ինչ վերը նշված չորս անգամ կրկնակի լադը:

3. Կես տոն և ամբողջ տոն լադ՝ կազմված տրիխորդային անցկացումներից, որոնցում իրար են հերթափոխում փոքր և մեծացված սեկունդաները («Ժողովրդական»-ի միջին մասի առաջին և երկրորդ տակտեր): Այն առաջանում է էոլական երկու աստիճանների (մեկի՝ վեր, մյուսի՝ վար) ավտերացիայի արդյունքում:

Այստեղ օգտագործված են երկու նման շարքեր, որոնց միջև տարածությունը մեկ տոն է, և դրանք կազմում են ամբողջական 12 տոնից բաղկացած հնչյունաշար:

4. Համակցված հնչյունաշար՝ բաղկացած երկակի տետրախորդից և կես տոն – մեկ տոն տրիխորդից («Ժողովրդականի») միջին բաժնի երրորդ, չորրորդ տակտեր):

5. Կվարտային ձայնաշարի փոքրացված օկտավների շարք (հաճախ ենք հանդիպում «Տոկկատին»- ում և «Սասունցիների պարում»):

6. Հերթականությամբ դասավորված մաքուր կվարտաների շարքեր:

7. Ավտերացված ձայնաշար՝ մեղեդային դարձվածքների օկտավային փոխադրումներով («Սասունցիների պար»):

8. Դիատոնիկ ձայնաշար՝ որոշ հատվածների օկտավային փոխադրումներով («Իմպրովիզացիա»):

9. Դիատոնիկ ձայնաշարի կվարտային շրջանով փոքր սեկունդաների հաջորդականություն («Իմպրովիզացիա»):

10. Փոքրացված կվինտաների շարք, որի հիմքում դիատոնիկ ձայնաշարն է («Ինտերմեցցո»):

Այսպիսով, դիտարկված ձայնաշարերում ակնհայտ է հաջորդական հերթափոխություն՝ առանց 10, 11, 12-րդ հնչյունների կրկնության, ինչն էլ դառնում է սերիային տեխնիկայի կիրառման հիմք, որն էլ իր հերթին հրաշալի համատեղվում է հայկական ժողովրդական երաժշտության լադաինտոնացիոն առանձնահատկությունների հետ:

Տասներկու հնչյունից բաղկացած շարքը կազմվում է մաքուր կվարտանների, փոքրացված կվինտանների և կես տոն-մեկ տոն լադում մեկ տոն տեղափոխումների շնորհիվ:

Չորս անգամ կրկնակի լադում՝ կվարտային շրջանի փոքր սեկունդաների հաջորդականությունում համընկնում է տասնմեկերորդ հնչյունը, իսկ փոքրացված օկտավների շարքում համընկնում է տասներկուերորդը:

Այլև ի՞նչն է ուշագրավ այս շարքում:

Ա. Բաբաջանյանն իր առջև հստակ կերպարային խնդիր լուծելու նպատակ է դնում՝ կոնտրաստային երաժշտական պատկերները ստեղծել զուսպ, սակավաթիվ արտահայտչամիջոցների կիրառմամբ, առանց ճոխության, առանց նյունասային նրբագեղության: Այստեղից էլ՝ երաժշտական լեզվի յուրահատուկ արտահայտչականությունը, որ դրսևորվում է հետևյալում.

1. «Խորալ»-ից բացի, մանրանվագները գլխավորապես երկձայն են, որոշ պիեսներում անգամ հանդիպում ենք միաձայն ֆակտուրա, որը սակայն համադրվում է արտահայտիչ քողարկված պոլիֆոնիայով, միևնույն ժամանակ ձայներից յուրաքանչյուրին բնորոշ է շարժման հստակություն:

2. Մեկ տեսակի արտահայտչամիջոցների խտացված օգտագործում. խոսքն ինտոնացիոն առումով արտահայտիչ մեղեդայնության, ակտիվ դիթմի, օստիննատային զարգացման մեթոդների մասին է: Միևնույն ժամանակ Ա. Բաբաջանյանը հրաժարվում է գունանկարչական, հարուստ հարմոնիայից և երաժշտական հյուսվածքի բազմաձայն կառուցվածքից:

3. Կոնստրուկտիվ մեթոդների կիրառում, որոնք փոխկապակցված են սերիային տեխնիկայի տարրերի հետ:

Հետաքրքրական են նաև հեղինակի հարմոնիկ և տոնայնական մտածելակերպի հետ կապված հատկությունները:

Յուրաքանչյուր պիեսում տոնայնական հաստատունությունն արտահայտվում է տարբեր կերպ: Օրինակ՝ «Խորալում» այն ընկալվում է գրեթե դասական իմաստով: Այլ պատկերներում ներկայանում է պակաս հստակ ձևով, երրորդ դեպքում այն քողարկված է («Ինտերմեցցո», «Սասունցիների պար»):

Դա փոխկապակցված է հենակետային տոնայնական կոմպլեքսի առանձնահատուկ դիրքի և ֆունկցիայի հետ:

Սերիային տեխնիկայի ներմուծումը տոնայնական սահմանների մեջ ընդարձակում է տոնայնական ձայնաձավալը, ստեղծում է տոնայնության սահեցման տպավորություն, և յուրաքանչյուր վերադարձ դեպի տոնայնություն վերածվում է անսպասելի ու վառ տպավորության:

Տոնայնական տարածության ընդլայնմանը նպաստում են նաև դիատոնիկ և ալտերացված ձայնաշարերի օգտագործումը և դրանց հիման վրա ձևավորված մի շարք լադային ձևավորումների կիրառումը:

Ժողովրդական ինտոնացիաները և դրանց հետ փոխկապակցված լադաստեղծ ձևավորումները, համադրվելով տասներկու տոնից բաղկացած ձայնաշարի հետ, ոչ միայն չեն կորցնում իրենց բնույթը, այլև ստանում են իրենց էությանը շատ մոտ արտահայտչաձև:

Ա. Բաբաջանյանի «Վեց պատկեր» շարքը գալիս է ևս մեկ անգամ փաստելու, որ Ա. Բաբաջանյանը ժամանակի ամենավառ, ամենանորարար, ամենաառաջադեմ և ամենատաղանդավոր կոմպոզիտորներից է: Շարքում ոչ միայն հրաշալի համադրվում են հայկական ժողովրդական երաժշտության առանձնահատկություններն ու քսաներորդ դարի երաժշտության մի շարք հնարքներ, այլև հստակ ընդգծվում են վերջինիս զարգացման ուղիները:

АРНО БАБАДЖАНЫАН – “ШЕСТЬ КАРТИН”

АНАИТ МАРГАРЯН

Статья посвящена фортепианному циклу «Шесть картин» А. Бабаджаняна. Цикл написан в 1964 году и является результатом длительной творческой эволюции композитора. В статье рассматриваются некоторые особенности использования ладов армянской народной музыки, серийной техники и ладоформирования.

Ключевые слова – Арно Бабаджанян, фортепианный цикл, армянский композитор, лады армянской народной музыки, серийная техника, музыка второй половины двадцатого века.

ARNO BABAJANYAN - "SIX SCENES"

ANAHIT MARGARYAN

This article is a study of Arno Babajanyan's "Six Scenes" cycle, created in 1964, which is the result of Babajanyan's long-term creative evolution. Anahit Margaryan considers the Armenian folk music modes and serial techniques used in the cycles and the mode formation processes as well.

Key words – Arno Babajanyan, a piano cycle, an Armenian composer, Armenian folk music modes, serial technique, the music of the second half of the twentieth century.

ԶԻՆԱՎԱՌ ԽԱԼԴԻԻ ԿԵՐՊԱՐՆ ԸՍՏ ՍԵՊԱԳԻՐ ԱՐՁԱՆԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ

ԳԱՅԱՆԵ ՊՈՂՈՍՅԱՆ

Այսպիսով, սեպագիր արձանագրություններում Խալդի աստվածությանը վերագրվող արտահայտությունների հայերեն-ուրարտերեն բառերի համադրմամբ հնարավոր է դարձել տարբեր գեղարվեստական հորինվածքներում առկա զինավառ կերպարները ստուգաբանել որպես Վանի թագավորության դիցարանի գլխավոր Խալդի աստվածության պատկերներ:

Ուրարտերեն-հայերեն արտահայտությունների ստուգաբանությամբ պատկերագրական գաղտնիքների բացահայտման այս առաջին վերլուծությունը մեծ նշանակություն ունի ուրարտագիտության բնագավառում և կարիք ունի հետագա նորանոր ուսումնասիրությունների:

Բանայի բառեր – Խալդի, պատկերագրություն, սեպագիր, զենք:

Հոդվածում քննարկվում է Վանի թագավորության (Ուրարտու) դիցարանի գերագույն՝ Խալդի աստվածության քաջ ու հերոսական կերպարը՝ ըստ Միերի դռան արձանագրությունում հիշատակված արտահայտությունների և գեղարվեստական հորինվածքներում դրանց գաղափարական իմաստի համադրման:

Ուսումնասիրությունը փորձ է բացահայտելու Խալդի աստվածությանը վերագրվող հատկանիշները ուրարտերեն-հայերեն լեզվաբանական բառամթերքի ստուգաբանության միջոցով:

Վանի թագավորության արվեստում բազմիցս է հանդիպում դիցարանի գերագույն աստված Խալդիի սպառազեն կերպարը (նկ.1,2): Հայտնի է, որ ուրարտերենի մուծածիդյան խոսելաձևում այս աստվածության անունը հնչել է որպես «Ալդի»¹, իսկ ասորեստանյան արձանագրություններում հիշատակվել է «Խալդիա» ձևով²: Լինելով բուն ուրարտական երևույթ³ նա ամենայն հավանականությամբ սկզբում եղել է թագավորող տոհմի հովանավոր աստվածություն, իսկ հետագայում պետականության կազմավորմանը զուգահեռ

¹ Կելիշինի արձանագրության մեջ այս աստծո անունը գրված է Ալդի: Տե՛ս Ադոնց Ն., Հայաստանի պատմություն, էջ 224:

² Меликишвили Г. Древневосточные материалы по истории народов Закавказья. 1. Наири-Урарту. Тбилиси, 1954, стр. 365.

³ Пиотровский Б. История и культура Урарту. Ереван, 1944, стр. 272.

ստացել է համաուրարտական նշանակություն⁴: Խալդիի վերաբերյալ հիշատակությունները բացակայում են վաղ արձանագրություններում և ըստ երևույթին Իշպուլիսի արքայի օրոք է սկսել հաստատվել նրա պաշտամունքը⁵: Խալդիի պաշտամունքը Վանի թագավորությունում քաղաքական մեծ նշանակություն է ունեցել. Տիրակալները, հաշվի առնելով հպատակների վրա այդ պաշտամունքի ազդեցությունը, իրենց իշխանությունը հայտարարում էին Խալդի աստծուց տրված: «Խալդին ինձ արքայություն տվեց» արտահայտությունը հայտնի է ուրարտական գրեթե բոլոր արքաների արձանագրություններից: Խալդին ընկալվում էր նաև որպես արքա և հաճախ պատկերվում էր գահին նստած⁶ (նկ.3): Խալդիի անունով էին առաջնորդվում արքաներն իրենց գործունեության տարբեր բնագավառներում: Ուրարտական և ասորեստանյան վիմագրական աղբյուրների համաձայն՝ Խալդին հանդես է գալիս որպես պատերազմի հովանավորող աստված: Բազմաթիվ արձանագրություններում ուրարտացիների կողմից մղվող պատերազմները ներկայացված են որպես Խալդիի պատերազմներ⁷: Խալդին համարվում էր չար ուժ՝ թշնամիների և բարի՝ իրեն երկրպագողների համար⁸: Ուրարտացիների պատկերացումներում Խալդին էր առաջնորդում իրենց բանակներն ու հաղթանակ պարգևում պատերազմներում: Հետաքրքիր է այն փաստը, որ այլ աստվածությունների պաշտամունքը հաճախ միաձուլվում էր Խալդիի հետ⁹: Նա նաև ընտանիքի, կյանքի ու կենսասփրոջան մի աստվածություն էր, որից ամենից հաճախ էին խնդրում կյանք, ուրախություն, մեծություն¹⁰: Լեոյի աշխատության մեջ Խալդին (Խալտիս) բնութագրվում է որպես Վանի թագավորության (Ուրարտու) համաստվածության մեծ աստվածը, որ լույսի աստվածն էր, հզոր տեր, ժողովուրդների տեր, հոգևոր, մտավոր, բարոյականության և սրբության լույս¹¹: Ի.Լոսևայի

⁴ Ղափանցյան Գ., Ուրարտուի պատմությունը, *Երևան, 1940*, էջ 16:

⁵ Zimansky P. Urartian material culture as state assemblage: An anomaly in the archaeology of empire. Boston // «Bulletin of the American schools of oriental research», No.299/300, The archaeology of empire in ancient Anatolia, 1995, p. 109.

⁶ Հմայակյան Ս., Վանի թագավորության պեղական կրոնը, *Երևան, 1990*, էջ 33:

⁷ Меликишвили Г. Наири-Урарту, стр. 366.

⁸ Հմայակյան Ս., նշվ. աշխ., էջ 34:

⁹ Նման երևույթ կարելի է տեսնել Ահուրամազդայի պաշտամունքի հետ կապված գրադաշտական կրոնական բարեփոխումներում: Տե՛ս Дандамаев М. Мидия и Ахеменидская Персия. Москва, 1982, стр. 157.

¹⁰ Меликишвили Г. Урартские клинообразные надписи /УКН/. Москва, 1960, №93, 276.

¹¹ Լէօ, Վանի Ուրարտու թագավորութիւնը, Ֆոէզնօ, 1950, էջ Գ:

ուսումնասիրությունների համաձայն՝ Խալդին նաև պտղաբերության և բուսականության աստվածն էր¹²:

Այսպիսով, Խալդին կրում է մի քանի գործառույթ՝ բուսականության, պտղաբերության, երկնքի, պետության հովանավոր մարտիկի¹³: Պատահական չէ, որ նիզակը համարվել է Խալդիի խորհրդանիշներից մեկը և մեծ տարածում ունեցել պաշտամունքային արվեստում: Ավելորդ չի լինի հիշատակել Միերի դռան արձանագրության մեջ հիշատակված «Խալդի աստծո զենքեր» կամ «սուրը» արտահայտությունը¹⁴: Խալդիի զենք ասելով հասկացվել է հավանաբար գերբնական հատկություններով օժտված նետ ու աղեղ, նիզակ կամ սուր և որպես դրա վկայություն են Խալդիին ձոնված ոսկյա, արծաթյա, բրոնզյա զենքերը՝ վահաններ, աղեղներ, սրեր, նիզակներ և այլն: Այս առիթով հետաքրքրական է բրոնզյա մի թիթեղի վրա, գնդերով լցված պատկերագրական դաշտի հորինվածքային կենտրոնում աղեղնավորի կերպարը (նկ.4): Հետաքրքրական է, որ արձանագրություններում այլ աստվածության «զենքեր» նվիրաբերելու մասին որևէ տվյալ չկա: Կարմիր բլուրի պեղումների ընթացքում հայտնաբերվել են բազմաթիվ վահաններ, կապարճներ՝ ձոնված Խալդի աստծուն՝ արքաների նվիրատվական արձանագրություններով¹⁵:

Ելնելով արձանագրություններում ռազմարշավներում Խալդիի՝ զորքի առաջնորդ հանդես գալու փաստից՝ կարելի է կարծել, որ ուրարտացիների պատկերացումներում այս աստվածությունն ունեցել է նաև զինվորի կերպարանք, որի վկայությունն են տարբեր հորինվածքներում պատկերված աստվածության հանդերձում՝ գոտկամասում կամ թիկունքում առկա զինատեսակները: Միզուցե պատահական չէ նաև Մուծածիրի Խալդի աստծո տաճարում

¹² **Лосева И.** Некоторые урартские ювелирные изделия с изображением ритуальных сцен // «Древний мир», Сборник статей, Москва, 1962, стр. 304.

¹³ Ասվածի հետ կարելի է որոշ զուգահեռներ տանել Միջագետքի հետ. Աշուրն Ասորեստանում, Մարդուկը Բաբելոնում, որոնց քրմերը կապակցում էին բոլոր գերագույն աստվածների գործառույթներն ու կերպարները: **St'u** Всемирная история (под ред. **Францева Ю., Дьяконова И., Ильина Г., Киселева С., Струве В.**). Том 1. Москва, 1955, стр. 305:

¹⁴ **Меликишвили Г.** Наири-Урарту, стр. 369.

¹⁵ **Пиотровский Б.** Кармир-Блур I (Результаты работ археологической экспедиции института истории Академии наук Арм. ССР и Государственного Эрмитажа 1939-1949гг.). Ереван, 1950, стр. 62-63; Кармир-Блур II (Результаты работ археологической экспедиции института истории Академии наук Арм. ССР и Государственного Эрмитажа 1949-1950гг.). Ереван, 1952, стр. 49-52.

գոյություն ունեցած վահանի և նիզակի պաշտամունքը¹⁶: Խալդի աստծուն զենք մատուցելու մասին հիշատակություն կա օրինակ Կելյաշինի* ասուրա-ուրարտական երկեզու արձանագրության մեջ, որտեղ խոսվում է Մուծածիր քաղաքում Իշպուինի արքայի կողմից Խալդիին նվիրված մատուռ կամ տաճար կառուցելու և մի շարք նվիրատվությունների թվում նաև զենքի մատուցման մասին¹⁷: Խալդի աստծո զենքի մասին խոսվում է նաև Վանի Սբ.Պողոս եկեղեցու որմնախորշի և Խարակոնիսի* արձանագրություններում¹⁸: Մ.Ռիմշ-նայդերի կարծիքով նիզակն Ուրարտուում համարվել է Խալդիի խորհրդանիշ և հավանաբար որպես «շտանդարտ» զինանշան տարվել է զորքի առջևից¹⁹: Դա իհարկե ապացուցելի է նախ՝ սեպագիր արձանագրություններում հիշատակված «**^DHaldini GiŠ šuri kuruni**»²⁰ Խալդի աստծո զենքը հզոր է արտահայտությամբ, ինչպես նաև հնագիտական պեղումների արդյունքում հայտնաբերված բազմապիսի նիզակներով: Այստեղ «**šuri**»-ն Ղափանցյանը թարգմանում է նետ²¹, սակայն այն, թերևս, ավելի ճիշտ կլինի նիզակ կամ սուր համարել: Ղափանցյանի կարծիքով այս արտահայտությունը ներկայացվում է որպես Խալդիի հաղթություն: Եվ իզուր չէ, որ հաղթական արձանագրությունները ձևավորվում էին հենց Խալդիին²², պատերազմ էին գնում Խալդիի զորությամբ և այլն: Խալդիի խիզախ կերպարի պատկերագրական իմաստը հասկանալու համար կարելի է համադրել ուրարտերեն սեպագրերը և նույնիմաստ հայերեն արտահայտությունները: Միերի դռան արձանագրության 17-րդ տողում կա նաև «**^Dhaldini uš-ma-ši-i-e**» արտահայտությունը, որը Ղափանցյանն իր «Ուրարտուի պատմությունը» գրքում թարգմանում է որպես Խալդյան փառքին²³: Ուշագրավ է, որ դեռևս 1930թ. լույս տեսած 1927թ. հայտնաբերված Նոր Բայազետի սեպագիր արձանագրության վերլուծությունում նա ընդունել է «**uš-ma-ši-i-e**»-ն մեկ բառ և թարգմանել որպես մեծին: Ղափանցյանը ներկայացնում է Խալդիին տրվող սովորական ածականներ, որոնք են «**baušini**» (հոգացողին), «**alsušini**» (ամենակալին), «**ušmašini**» (մեծին, վեհին), «**ušgini**»

¹⁶ **Пиотровский Б.** История и культура Урарту, стр. 275.

¹⁷ **УКН**, №19.

¹⁸ **УКН**, № 20, 22, 23, 24 и т.д.

¹⁹ **Кальмейер П.** Символ Халди // «Древний Восток». №4. Ереван, 1983, стр. 180.

²⁰ **УКН**, № 39, 127 и т.д.

²¹ **Капанцян Г.** Историко-лингвистические работы. №2. Ереван, 1975, стр. 266-267.

²² **Меликишвили Г.** Урартские клинообразные надписи. II // «Вестник древней истории», №3, Москва, 1971, стр. 254, 255.

²³ **Ղափանցյան Գ.**, Ուրարտուի պատմությունը, էջ 45:

(հսկողին), որոնցում ակնհայտ է միևնույն «**uš**»-բառարմատը և թարգմանվում է ինչպես հայերենում ուժ²⁴ (հայերեն ուժ-ոյժ՝ զորություն, կարողություն, պահլավերեն **ož, oj**, ասորերեն **az, uza**²⁵): Ուշագրավ է, որ հիթիթերենում նույնպես այս բառարմատն ունի նմանատիպ նշանակություն: Օրինակ, եթե դիտարկենք հիթիթական արձանագրություններում հիշատակված «**pankuš**» բառը, որն արտահայտում է ամբողջական զորք իմաստը²⁶, կարելի է նորից նկատել, որ «**uš**» արմատը կապվում է զորքի հետ՝ թերևս ներկայացնելով հավաքական ուժ: Այդ արձանագրություններում հանդիպում է նաև «**tuzzi**» բառը, որը նշանակել է զորք, որում դարձյալ ակնհայտ է ուժ արմատը²⁷: Ուժ բառարմատի բացատրությունը Հայկազյան բառարանում տրվում է որպես ուժավոր, ուժեղ, մեծ, զորավոր և անգամ քաջ²⁸: «**Dhaldini uš-ma-ši-i-e**» Խալդյան մեծությամբ թարգմանության կողմնակիցն է նաև Գ. Մելիքիշվիլին (Могуществом, величием бога Халди)²⁹: Մեծության հետ է կապում «**ma-še**» կամ «**meš**»-մեծ բառարմատը նաև Ի.Մեշչանինովը³⁰: Այս «**uš-ma-še**» բառը որպես զորություն և ուժ թարգմանված է նաև Ն.Հարությունյանի՝ սեպագիր արձանագրությունների վերաբերյալ աշխատություններում³¹, նման մոտեցման է հանգել նաև Ի. Դյակոնովը³²: Ղափանցյանի և այլոց թարգմանություններն իհարկե դեռևս վերջնական ապացուցված չեն, սակայն հակված ենք ընդունելու, որ անկասկած ճշմարիտ է այս բառարմատներում առկա հայերեն ուժ բառը: Ուրարտացի արքաների արձանագրությունները պարտադիր սկսվում էին Խալդիի ուժի ու զորության փառաբանմամբ: Ուշագրավ է Ղափանցյանի կողմից «**ամենակալ**» թարգմանությունը, որի հետ կարելի է մի զուգահեռ անցկացնել Կարմիր բլուրում գտնված բրոնզյա սաղավարտների եզրերին, Արգիշթի 1-ինի և Սարդուրի

²⁴ **Ղափանցյան Գ.**, Նոր Բայազետի սեպագիր արձանագրությունը, Երևան, 1930, էջ 8, 9:

²⁵ **Աճառյան Հ.**, Հայերեն արմատական բառարան, Գ հատոր, Երևան, 1930, էջ 560:

²⁶ **Иванов В.** Хеттский язык. Москва, 1963, стр. 22, 206.

²⁷ **Иванов В.** Указ. соч., стр. 205.

²⁸ «Նոր բառգիրք Հայկազեան լեզուի», հ.2, Վենետիկ, 1837, էջ 540:

²⁹ **Меликишвили Г.** Наири-Урарту, стр. 385.

³⁰ **Мещанинов И.** Грамматический строй урартского языка. Часть первая. Москва-Ленинград, стр. 16.

³¹ **Арутюнян Н.** Корпус Урартских клинообразных надписей. Ереван, 2001, стр. 474, **Арутюнян Н.** Новая урартская надпись из Сисиана // «Древний Восток», № 4, Ереван, 1983, стр. 213-215.

³² **Дьяконов И.** Урартские письма и документы. Москва-Ленинград, 1963, стр. 90.

2-րդի փորագրված արձանագրություններում հանդիպող «uš» բառարմատի մեկ այլ համակցություն՝ «uš-tu-ni» (^ՔHal-di-e EN ŠU ^ՄArgištiš uš-tu-ni կամ ^ՔHal-di-e EN ŠU SAR-duriše NIG.BA) Արգիշթին կամ Սարդուրին Խալդի աստծուն տիրոջը նվիրեցին...)՝³³: Սաղավարտները նախատեսված էին կրողին պաշտպանելու համար, ուստի կարելի է եզրակացնել, որ «uš-tu-ni» արտահայտության մեջ դարձյալ ուժն է, և թերևս այն նշանակում է ոչ միայն նվիրել ինչպես թարգմանված է, այլ նաև ուժ տալ, որից էլ հանգում ենք պաշտպանելու հատկությանը: Ուժ բառի գործածական իմաստով մի ուշագրավ կարծիք է հայտնել նաև Ն.Ենգիբարյանը, ով իր հոդվածում «**gunušini**» բառը թարգմանել է որպես զորք կամ մարտիկներ³⁴: Այստեղից ակնհայտ է, որ զորքը կրում է նույն ուժ կամ զորություն բառի հոգնակի իմաստը, ինչպես հայերենում³⁵: Այս առիթով միզուցե պատահական չէ Թեյշեբաինիում հայտնաբերված զինվորի կերպարանքով արձանիկը, որի պատվանդանին պահպանվել է Արգիշտի արքայի կողմից արձանիկը Խալդիին նվիրաբերվելու վերաբերյալ հետաքրքիր մի արձանագրություն³⁶ (նկ.5):

ОБРАЗ БОЕВОГО ХАЛДИ ПО КЛИНОПИСНЫМ НАДПИСЯМ

ГАЯНЕ ПОГОСЯН

Изучение выражений в урартских клинописных надписях относящихся к богу Халди путем сопоставления их с армянскими однозначными словами, дает возможность принимать боевые образы божеств в разных художественных произведениях как иконографические образы главного бога пантеона Ванского царства Халди. Данная статья имеет важное значение в области урартоведения и нуждается в дальнейшем изучении.

Ключевые слова – Халди, иконография, клинопись, оружие.

³³ Дьяконов И. Указ соч., стр. 5.

³⁴ Ենգիբարյան Ն., Ուրարտական երկիրը և քաղաքը, «Լրաբեր», Երևան, 1975, հ.11, էջ 79,80:

³⁵ Աճառյան Հ., նշվ. աշխ., Բ հատոր, Երևան, 1928, էջ 114:

³⁶ Հովհաննիսյան Կ., Էրեբունիի որմնանկարները, Երևան, 1973, էջ 8:

THE COMBAT IMAGES OF HALDI IN CUNEIFORM INSCRIPTIONS

GAYANE POGHOSYAN

Gayane Poghosyan in this article conveys how with the help comparing and contrasting Urartian-Armenian words in the cuneiform inscriptions attributed to the deity of Khalt became possible to etymologize the combat characters found in different artworks as the images of Haldi (Khaldi), the supreme deity of Van pantheon.

This study, which is the first attempt to disclose the cryptic iconographic codes by etymologizing the Urartian-Armenian word-expressions is of greatest importance in Urartology and necessitates further advanced studies.

Key words – Haldi, iconography, cuneiform, weapon



Նկ.1 Բրոնզյա գոտի



Նկ.2,3,4 Բրոնզյա թիթեղներ



Նկ.5 Զինվորի կերպարանքով արձանիկ/վերակազմություն

«BEL CANTO»-Ի ՀԱՅ ԱՌԱՋԻՆ ՎԱՐՊԵՏՆԵՐԸ. ԲԵԳԼԱՐ ԱՄԻՐՋԱՆ (ՆՎԻՐՎՈՒՄ Է ԵՐԳՉԻ ԾՆՆԴՅԱՆ 150-ԱՄՅԱԿԻՆ)

ԳՈՒ ՍԱԼՆԱԶԱՐՅԱՆ

Հոդվածը իտալական կատարողական արվեստում առկա «Bell canto» ոճի և հայազգի օպերային առաջին երգիչներից մեկի՝ Բեգլար Ամիրջանի (1868-1937) մասին է: Բեգլար Ամիրջանը եղել է XIX դարի վերջի և XX դարի սկզբի հայ կատարողական արվեստի փայլուն ներկայացուցիչ, երգիչ (բարիտոն), Պետերբուրգի և Միլանի կոնսերվատորիաների շրջանավարտ, Մոսկվայի մեծ (1895-1903), Թիֆլիսի արքունական թատրոնների (1903-1904), Պետերբուրգի ժողովրդական տան օպերայի (1904-1916) մենա-կատար:

Բանալի բաներ – «Bell canto», Բեգլար Ամիրջան, օպերա, կատարողական արվեստ:

XVII դարի առաջին կեսից իտալական կատարողական արվեստում տեղի են ունենում արմատական լուրջ փոփոխություններ: Նախ՝ սկիզբ է առնում «Bel canto» (իտալերենից թարգմանած՝ գեղեցիկ երգեցողություն) ոճը: Այս ոճն օպերային արտիստներից պահանջում էր ծայնային տեխնիկայի կատարյալ տիրապետում. անբասիր երգեցիկություն՝ կանտիլենա, հավասարաչափ հնչող, երկար պահված ծորուն հնչողություն, էմոցիոնալ հագեցած, գեղեցիկ, երգեցիկ տոնի առկայություն:

Այնուհետև՝ արդեն XVII դարի վերջում, օպերային արիաները սկսում են կառուցվել ավելի լայն, բրավուրային՝ համարձակ, շարժուն, լավատեսական կանտիլենայի օգտագործմամբ: Այս պարագայում երգիչները մրցակցում էին իրենց վոկալ-տեխնիկական հնարավորությունները ցույց տալու համար՝ շնչի երկարության, երաժշտական արտահայտությունների փափկության և երգեցիկության, վիրտուոզ իմպրովիզացիաների և այլն:

Բացի այդ, XVIII դարի վերջում իտալական օպերան դառնում է «աստղերի» օպերա՝ լիովին ենթարկվելով օպերային երգչի տեխնիկական հնարավորությունները բացահայտելու պահանջներին: Երգիչները, ձգտելով ցույց տալ իրենց ծայնային տվյալները և վարպետությունը, լիովին մոռանում էին, որ իրենք նաև դերասաններ էին: Այս պարագայում օպերան զրկվում էր իր կարևոր բաղկացուցիչ մասերից մեկից՝ թատրոնից:

«Գեղեցիկ երգեցողության» զարգացման նոր շրջան է սկսվում այն ժամանակ, երբ օպերան վերականգնում է իր կորցրած ամբողջականությունը: Շնորհիվ իտալացի աշխարհահռչակ կոմպոզիտորներ Զ.Ռոսսինիի, Վ.Բելլի-

նիի, Գ.Դոնիցետտիի՝ XIX դարը դառնում է դասական «Bel canto»-ի ժամանակաշրջան: Թեև օպերային արիաները դեռ պահպանում էին իրենց կոլորատուրային բարդ կառուցվածքը, այնուամենայնիվ երգչի առաջ դրված էր կենդանի կերպարի իրական զգացմունքներն արտահայտելու հիմնախնդիրը: Այս հանգամանքը ստիպում էր օպերային կատարողներին ավելի մոտ մնալ կոմպոզիտորի մտահղացմանը և ավելի ցայտուն ընդգծել կերպարի գեղարվեստական արժեքը:

Դասական «Bel canto»-ի ավարտը կապված էր Ջուզեպպե Վերդիի օպերաների ստեղծման հետ: Օպերային պարտիաների զարդարանքները մնում են միայն սոպրանոների մոտ, իսկ կոմպոզիտորի վերջին օպերաներում ընդհանրապես բացակայում են: Կանտիլենան՝ երգեցիկությունը, շարունակում է խաղալ հիմնական դերը, որը զարգանալով բավականին դրամատիկացվում է՝ հագնելով ավելի նուրբ ու հոգեբանական նրբերանգներով: Վոկալ համարների դինամիկ պատկերը փոխվում է դեպի հնչողության բարձրացում: Օպերային արտիստից արդեն պահանջվում էր երկու օկտավա ձայնաձավալով հավասար, միանման հնչողության ձայն՝ վերևի ամուր նոտաներով:

«Bel canto» եզրույթը կորցնում է իր առաջնային իմաստը և սկսում է նշանակել ձայնային տվյալների կատարյալ տիրապետում և առաջին հերթին՝ երգեցիկություն:

Ժամանակակից «Գեղեցիկ երգեցողությունը» շարունակում է մնալ դասական երաժշտության գեղեցկագույն երգեցիկության և ձայնատարության բարձրագույն չափանիշ:

Թերևս չկա վոկալ կատարողական արվեստի մի որևէ սիրահար, որին անձանոթ լինեն այնպիսի համաշխարհային անուններ, ինչպիսիք են Ա.Կոտտենի (1831-1918), Մ.Բատտիստինի (1856-1928), Ֆ.Շալյապինի (1873-1938), Է.Կառուզոյի (1873-1921), Ա.Նեժդանովայի (1873-1950), Տ.Ռուֆֆոյի (1877-1953), Բ.Ջիլիի (1890-1957), Տ.Գոբիի (1913-1984), Մ.Դել Մոնակոյի (1915-1982), Ֆ.Կորելլիի (1921-2003), Ռ.Տեբալդիի (1922-2004), Մ.Կալլասի (1923-1977), Դ.Ֆիշեր-Դիսկաուի (1925-2012), Ջ.Սագերլենդի (1926-2010), Լ.Պավարոտիի (1935-2007), Ել.Օբրոզցովայի (1939-2015), Պ.Դոմինգոյի (1941), Ջ.Նորմանի (1945), Խ.Կարերասի (1946), Ռ.Ֆլեմինգի (1959), Դ.Խավորոստովսկու (1962-2017), Ա.Նետրեբկոյի (1971) անունները:

Այս ցանկն, իհարկե, ընդամենը շատ փոքր մասն է օպերային արվեստի նվիրյալ երգիչ-երգչուհիների այն ստվար զանգվածի, ովքեր ապրել են, ապ-

րում են ու մինչև օրս էլ իրենց երգեցողությամբ գեղագիտական մեծ հաճույք են պարգևում դասական վոկալ կատարողական արվեստի սիրահարներին:

Հայ իրականության մեջ էլ քիչ չեն այն օպերային երգիչ-երգչուհիները, որոնք տարբեր ժամանակներում փայլել են թե՛ ռուսական, թե՛ վրացական, թե՛ իտալական, թե՛ ֆրանսիական, թե՛ հայկական և թե՛ այլ երկրների մեծ բեմերում:

Ներսես Շահլամյան (1860-1904), Նադեժդա Պապայան (1868-1906), Բեգլար Ամիրջան (1868-1937), Արմենակ Շահմուրադյան (1878-1939), Թամար Շահնազարյան (1901-1978), Պավել Լիսիցյան (1911-2004), Հայկանուշ Դանիելյան (1893-1958), Նար Հովհաննիսյան (1913-1995), Տաթևիկ Սազանդարյան (1916-1999), Միհրան Երկաթ (1921-1986), Գոհար Գասպարյան (1924-2007), Ավագ Պետրոսյան (1912-2000), Սերգեյ Դանիելյան (1929-2009), Վալերի Հարությունով (1941-2017), Կոնստանտին Սիմոնյան (1945), Գեղամ Գրիգորյան (1951-2016), Հասմիկ Հացագործյան (1957), Բարսեղ Թումանյան (1958), Հասմիկ Պապյան (1961), Անահիտ Մխիթարյան (1969), Դավիթ Բաբայանց (1975), Գևորգ Հակոբյան (1981) և էլի շատ ու շատ ուրիշներ:

Ավելի քան մեկուկեսդարյա պատմություն ունեցող հայկական կատարողական արվեստի վերը նշված հայ երգիչ-երգչուհիները տարբեր ժամանակահատվածներում փայլել են և մինչև օրս էլ փայլում են իրենց կատարողական վարպետությամբ: Նրանք բարձր են պահում հայկական կատարողական արվեստը համաշխարհային տարբեր բեմերում:

Բեգլար Ամիրջանն առաջիններից էր հայ իրականության մեջ, ով XIX դարի վերջում և XX դարի սկզբում փայլեց և դարձավ հայ կատարողական արվեստի հիմնադիրներից մեկը:

Ամիրջանի ծանոթությունը վոկալ արվեստի հետ եղել է մանուկ հասակում, երբ նա բոլոր տոն օրերին հաճախել է տեղի հայկական եկեղեցի և մասնակցել եկեղեցական ծիսակարգերին: Ներսիսյան դպրոցում Ամիրջանի ուսանելու տարիներին երգեցողության ուսուցիչն էր Եզնիկ քահանա Երզնկյանցը, ով առանցքային դեր է ունեցել Ամիրջանի՝ պատանի երգչի ձևավորման գործում: Նա հեղինակ է նաև մի շարք դասագրքերի: «Ձայնագրեալ մանկական երգարան» գրքի մեջ Եզնիկ քահանան ոչ միայն ներառել է հայկական երգեր, այլև ռուսերենից, գերմաներենից, ֆրանսերենից թարգմանված երգեր, ինչպես նաև իր սեփական ստեղծագործություններից: Երգեցողության դասերի ժամանակ Երզնկյանցը շատ ուշադիր էր և աչքաթող չէր անում և ոչ մի սխալ: Երեխաներին երգեցողություն սովորեցնելիս անպայման մեծ ուշադրություն էր

դարձնում շնչին, կեցվածքին, պահանջում էր երգել լավ բացված բերանով, շատ ուշադիր էր, որպեսզի աշակերտները չերգեն քթի մեջ¹:

Եզնիկ քահանա Երզնկյանցը շատ կարևոր է համարել նոր սերնդի կրթության գործում հայ երաժշտության հարցը: Նրա առաջարկած դասավանդման մեթոդները հավերժական ճշմարտություններ են ոչ միայն դասական վոկալի, այլև երգեցողության մյուս ժանրերի համար և երբեք չեն կարող հնանալ:

Բ.Ամիրջանն իր առաջին երաժշտական քայլերն արել է Եզնիկ քահանա Երզնկյանցի առաջադրած մեթոդներով: Երզնկյանցի դասավանդման եղանակի ճշմարտացիության ու արդյունավետության վառ ապացույցներից և կրողներից հենց մեկն էլ Բեգլար Ամիրջանն էր: Թիֆլիսյան դպրոցում ստացած ուսումը ներդաշնակելով իր՝ բնությունից ստացած տաղանդի հետ՝ նա դպրոցն ավարտելուց անմիջապես հետո հրավիրվում է Թիֆլիսից 20 կմ հեռավորության վրա գտնվող Կոջոր գյուղ-առողջարանի հայկական եկեղեցի՝ որպես խմբավար և մենակատար: Ներսիսյան դպրոցում ստացած երաժշտական ուսման, մասնավորապես վոկալային ճիշտ հիմքի շնորհիվ էր, որ Պետերբուրգի հայկական եկեղեցու արական երգչախմբի նոր անդամներ փնտրող կոմպոզիտոր Մակար Եկմայանին և Պետերբուրգի հայոց եկեղեցական խորհրդի անդամ և հասարակական գործիչ բժիշկ Վարդան Վարդանյանին առաջին հերթին Ամիրջանին են առաջարկում որպես շնորհալի երիտասարդի:

1886-ին Բեգլար Ամիրջանն ընդունվում է Պետերբուրգի կոնսերվատորիա և իր կյանքում առաջին անգամ ծանոթանում օպերային երգեցողության «գաղտնիքներին»:

Ռուսական վոկալ դպրոցը, զարգանալով ավելի ինքնատիպ և ինքնուրույն ոճով, շրջանցում է երգչի ձայնային հնարավորություններով տարված շրջանը և իտալական երգեցողությունից վերցնում է նրա տեխնիկական բնույթի հետ կապված սկզբունքները:

Ռուսաստանում անհիշելի ժամանակներից երգեցողություն են դասավանդել իտալացիները՝ երգիչներ, մանկավարժներ, նրանց աշակերտներն ու հետևորդները: Իտալական երգեցողության դպրոցի վրա համադրվել են ռուսական եկեղեցական երգեցողության ավանդույթները: Իտալական երգեցո-

¹ Տե՛ս **Եզնիկ քահանա Երզնկեանց**, «Ձայնագրեալ մանկական երգարան: Երգեր եւ պարերգերի հրահանգ եւ ի պէտս հոգեւոր դպրոցաց հայոց», Վաղարշապատ, 1880, 63 էջ:

ղության և ռուսական հոգևոր երգեցողության, ինչպես նաև ռուսական դրամատիկ թատրոնի ավանդույթների համադրությունից են ծնվել ռուսական վոկալ դպրոցի ներկայացուցիչները²:

Պետերբուրգի կոնսերվատորիան էր այն ակունքը, որտեղից սնվում էր ամբողջ ռուսական երաժշտությունը: Իրենց ավանդույթներն այստեղից են սկսել ռուսական արվեստի կոմպոզիցիայի, երգչախմբային արվեստի, դիրիժորության, երաժշտագիտության և, իհարկե, վոկալ երգեցողության ճյուղերը:

Պետերբուրգի, հետագայում Լենինգրադի վոկալ դպրոցն ընդհանուր առմամբ համարվում է ռուսական վոկալ դպրոցի հիմքը:

Պետերբուրգի կոնսերվատորիայի վոկալ դպրոցն իր գործունեության սկզբնական շրջանում ունեցել է այնպիսի խոշորագույն ներկայացուցիչներ, ինչպիսիք են Գ.Նինսեն-Սալոմանը, Ն.Ա.Իրեցկայան և Կ.Էվերարդին:

Պետերբուրգի կոնսերվատորիա ընդունվելով՝ Բեգլար Ամիրջանին բախտ է վիճակվում սովորել Կամիլլո Էվերարդիի դասարանում:

Կամիլլո Ֆրանսուա Էվարը՝ նույն ինքը Էվերարդին, ավարտել էր Փարիզի կոնսերվատորիան առաջին աստիճանի մեդալով Մ.Գարսիա-որդու³ մոտ, իսկ Միլանում սովորել է Ֆ.Լամպերտի⁴ մոտ: Վերջինիս դասավանդման էմպիրիկ մեթոդն էլ դառնում է Էվերարդիի դասավանդման անկյունաքարը:

«Լինել Էվերարդիի աշակերտ, նշանակում է ճանաչել իտալական «Bel canto»-ի լավագույն կողմերը»⁵: Ռուս հայտնի երգչուհի Ա.Նեժդանովայի խոսքերը ևս մեկ անգամ փաստում են Էվերարդիի՝ իտալական «գեղեցիկ երգեցողության» վարպետ լինելը:

Լինելով ծայրաստիճան խիստ ուսուցիչ՝ Էվերարդիի դասարանից դուրս եկած ուսանողները պատրաստի օպերային երգիչներ էին:

² Տե՛ս **Ламперти Ф.** Искусство пения. L'arte del canto. По классическим преданиям. Технические правила и советы ученикам и артистам. 2-е изд. Санкт-Петербург, 2009.

³ Մանուել Գարսիա-որդին իսպանացի երգիչ էր (բաս), վոկալի մանկավարժ, բժշկական գիտությունների դոկտոր, համաշխարհային երգչուհիներ Պոլինա Վիարոյի և Մարի Մալիբրանի եղբայրը: 1885-ին հայտնագործել է լարինգոսկոպը:

⁴ Ֆրանչեսկո Լամպերտին իտալացի երաժշտական մանկավարժ էր, Միլանի կոնսերվատորիայի դասախոս, երգեցողության վերաբերյալ մի քանի աշխատությունների հեղինակ:

⁵ **Денисова Г.** Камилло Эверарди и Умберто Мазетти – «русские итальянцы» и их ученики // **Денисова Г. М., Курочкин В. Я.** Очерки по истории вокальной педагогики в России. Челябинск, 2004, стр. 63–81; 72–79.

Լինելով էմպիրիկ մեթոդի ջատագով՝ Էվերարդին լուրջ չէր ընդունում ոչ մի մեթոդական ձեռնարկ: «Կարելի է գրել և այն էլ շատ համոզիչ, բայց ոչ մի գիրք երգել չի սովորեցնի: Իհարկե, մանկավարժին հետաքրքիր է ծանոթանալ տեսություններին, օրինակ՝ Գարսիայի կամ Լամպերտիի, նրանք մեծ վարպետներ էին, բայց ամեն դեպքում նրանց գրքերը հետաքրքիր են միայն վոկալի մասին նրանց սեփական կարծիքը հասկանալու տեսակետից՝ որպես նրանց բազմամյա փորձի արդյունք»⁶:

Ինքը՝ Էվերարդին, համարում էր, որ ձայնի զարգացման գաղտնիքը ուսուցչի «ականջի» մեջ է: Հետևաբար, ինչքան բանիմաց է դասատուն, այնքան ավելի վարպետորեն է կատարվում ապագա երգչի դաստիարակությունը:

Կամիլլո Էվերարդիի մոտ առաջին դասերը սկսվում էին շնչի հետ աշխատելուց, որի ճիշտ կազմակերպումը, ինչպես համարում էր Էվերարդին, տեխնիկայի և երգեցողության արտահայտչականության հիմքն է: Ըստ վարպետի՝ երգչի շնչառությունը պետք է լինի առաջին հերթին խորը, երկրորդ հերթին՝ ուժեղ, և երրորդ հերթին՝ երկարատև: Ավելի խորը, ուժեղ և երկարատև, քան չերգող մարդկանց մոտ:

Էվերարդին շատ մեծ ուշադրություն էր դարձնում ձայնի դինամիկային: Նա զարմանում էր, որ իր աշակերտները չեն սիրում երգել *piano*՝ ցածրաձայն: «Միայն պիանոն կամ միայն ֆորտեն մոնոտոն են և շատ շուտ հոգնեցնում են: Երգիչը պետք է հասկանա դա և կարողանա օգտվել և՛ պիանոյից, և՛ ֆորտեից: Միայն այդ ժամանակ նա տպավորություն կգործի հանդիսատեսի վրա, միայն այդ ժամանակ նրա երգեցողությունը կլինի իսկական «Bel canto»⁷:

Անհերքելի է այն հանգամանքը, որ Կամիլլո Էվերարդիի դասավանդման վերը նշված մեթոդների և «ականջի», ինչպես նաև Ամիրջանի՝ դեռ մանուկ հասակից բավական ճիշտ վոկալային դրվածքի համադրության շնորհիվ էր, որ արդեն երկրորդ կուրսում Ամիրջանը երգում էր կոնսերվատորիայի փակ երեկոներին և այլ միջոցառումների:

Սովորական մարդկանց համար անկանխատեսելի են ճակատագրի անակնկալները: Ամիրջանը նույնպես չէր կարող կանխատեսել, որ իր ուսուցիչը 1888-ին կոնսերվատորիայի տնօրինության հետ ունեցած տարաձայնու-

⁶ Տե՛ս նույն տեղում:

⁷ Տե՛ս Из истории петербургской вокальной школы. Эверарди, Габель, Томарс, Ирецкая. Учебное пособие. 2-е издание, дополненное. Санкт-Петербург, 2017, стр. 3-37.

թյունների պատճառով կթողներ Պետերբուրգը և կմեկնեն Կիև: Ամիրջանն այդ ժամանակ սովորում էր 3-րդ կուրում:

Ստիպված հայ տաղանդավոր պատանին իր ուսումը շարունակում է Ս.Ի.Գաբելի դասարանում: Վերջինս նույնպես էվերարդիի աշակերտն էր և հենց իր ուսուցչի ցանկությամբ և խորհրդով կոնսերվատորիան ավարտելուց անմիջապես հետո դարձել էր նրա օգնականը, իսկ հետագայում՝ մանկավարժական գործի արժանի հետևորդը:

Այժմ արդեն անհնար է պարզել, թե ինչու և ինչպես, բայց ռուս օպերային երգիչ, վոկալի մանկավարժ, կոմպոզիտոր, ռեժիսոր, հանրապետության վաստակավոր արտիստ Ստանիսլավ Գաբելի մոտ ուսանելիս Ամիրջանը կոկորդի հետ կապված խնդիրներ է ունենում:

Իտալացի հայտնի օպերային երգիչ, վոկալի ուսուցիչ Անտոնիո Կոտոնին, լսելով Ամիրջանի ձայնային տվյալները և գանգատները կոկորդի վերաբերյալ, խորհուրդ է տալիս նրան անհապաղ մեկնել Միլանի կոնսերվատորիա և այնտեղ շարունակել կատարելագործել ձայնը: Հաղթահարելով մի շարք խոչընդոտներ՝ 1891 թվականին Բեգլար Ամիրջանն ընդունվում է Միլանի կոնսերվատորիա:

Այսպիսով, Բեգլար Ամիրջանի երգեցողության ուսումնառությունը պայմանականորեն կարող ենք բաժանել 3 շրջանի՝ Ներսիսյան դպրոցում ուսանելու շրջան, Պետերբուրգյան շրջան և Միլանի շրջան:

Կասկածից վեր է, որ այս երեք ժամանակաշրջաններում ստացած գիտելիքներն ու ուսուցիչների խորհուրդների ներդաշնակությունն է եղել Բ.Ամիրջան օպերային երգիչ երևույթի հիմքում: Հայկական հոգևոր երգեցողության դպրոցը, միախառնվելով իտալական երգեցողության «Bell canto»-ի կանոններին, ձևավորել է այն ամուր և անքակտելի հիմքը, որի վրա Միլանում ուսանելու տարիներին Ամիրջանը պետք է կառուցեր իր սեփական երգեցողության «ամրոցը» և այդտեղից արշավեր ու նվաճեր հազարավոր մարդկանց սրտերը:

Ամփոփելով Ամիրջանի ուսումնառության առանձնահատկությունները՝ կարող ենք կատարել հետևյալ եզրահանգումները:

Առաջին՝ Բեգլար Ամիրջանը երգեցողության առաջին դասերը ստացել է Թիֆլիսի Ներսիսյան ճեմարանում՝ Եզնիկ քահանա Երզնկյանցի մոտ: Չնայած նրան, որ դպրոցում դասերը խմբակային էին, և դասավանդվում էր հիմնականում հայկական հոգևոր երաժշտություն, Երզնկյանցի վոկալի դասավանդման ճիշտ մեթոդի շնորհիվ Ամիրջանի ձայնը զարգանում է, և դպրոցն

ավարտելուց անմիջապես հետո երիտասարդ երգչին աշխատանք են առաջարկում:

Ճակատագրի դիպվածով հայտնվելով Պետերբուրգում և ընդունվելով կոնսերվատորիա՝ Ամիրջանը սովորում է Bell canto-ի լավագույն վարպետներից մեկի՝ ռուսական վոկալ դպրոցի ավանդույթների հիմքում կանգնած օպերային երգիչ և մանկավարժ Կամիլո Էվերարդիի դասարանում: Պետերբուրգում ուսանելու տարիներին է Ամիրջանը ծանոթանում վոկալ երգեցողության հիմնաքարերին՝ վոկալային շնչառություն, ձայնատարություն, ձայնային դինամիկա:

Երկրորդ՝ Միլանի կոնսերվատորիայում ուսանելու ընթացքում Ամիրջանը կատարելագործում և թարմացնում է իր գիտելիքները վոկալ երգեցողության ասպարեզում: Լինելով օպերայի հայրենիքում, ժամանակի լավագույն մասնագետների հետ և «առաջին ձեռքից» «Bell canto»-ին շփվելով՝ Ամիրջանն իր վոկալ գիտելիքները հասցնում է այնպիսի պրոֆեսիոնալ մակարդակի, որ Միլանի կոնսերվատորիան ավարտելուց անմիջապես հետո սկսում է իր արտիստական պրոֆեսիոնալ կարիերան:

Երրորդ՝ անշուշտ, բանիմաց և փորձառու ուսուցիչներն են ցույց տվել այն ճանապարհը, որին հետևելով՝ Ամիրջանը հասել է իր փառքին և վայելել համընդհանուր ճանաչում: Սակայն առանց տաղանդի և որ ամենակարևորն է՝ աշխատասիրության, Բեգլար Ամիրջանը չէր կարող իր արժանի տեղը գրավել հայ կատարողական արվեստի պատմության էջերում:

ПЕРВЫЕ АРМЯНСКИЕ МАСТЕРА «BEL CANTO»: БЕГЛАР АМИРДЖАН (посвящается 150-летию со дня рождения певца)

ГОР САЛНАЗАРЯН

Данная статья об итальянском певческом стиле «Bell canto» и об одном из первых армянских оперных певцов Бегларе Амирджане. Беглар Амирджан – армянский оперный певец, баритон, выпускник Петербургской и Миланской консерваторий, солист Большого (1895-1903), Тифлисского императорского (1903-1904) театра и оперного театра Петербургского народного дома (1904-1916), блестящий представитель армянского исполнительского искусства конца 19-го – начала 20-го века.

Ключевые слова – «Bell canto», Беглар Амирджан, опера, исполнительское искусство.

**THE FIRST ARMENIAN MASTERS OF «BEL CANTO»: BEGLAR AMIRDJAN
(dedicated to Amirdjian's 150th birthday anniversary)**

GOR SALNAZARYAN

This article is about «Bell canto», the Italian style of operatic singing and Beglar Amirdjan, the first Armenian baritone opera singer as well. Amirdjan was a distinguished representative of the Armenian performing arts, a baritone of the late 19th and early 20th centuries, a graduate of Milan's and Saint Petersburg's conservatories. He has been the solist of the Bolshoi Theatre (1895-1903), Tiflis Imperial theatre (1903-1904) and of the opera house of Saint Petersburg People's House (the Mariinsky Theatre 1904-1916).

Key words – «Bell canto», Beglar Amirdjan, opera, performing arts.

ԱՔԵՄԵՆՅԱՆ ԻՐԱՆԻ ՄԱՅՐԱՔԱՂԱՔ ՊԱՍԱՐԳԱՏԻ ՀԱՏԱԿԱԳԾՄԱՆ ԵՎ ԿԱՌՈՒՑԱՊԱՏՄԱՆ ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏՎՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

ԳՈԼՐՈՒՄ ՔԵՇԱՎԱՐՁ ՌԱՀԲԱՐ

Պասարգատը համարվում է արքայական Աքեմենյան ճարտարապետության առաջին ակնառու դրսևորումը: Դինաստիական մայրաքաղաքը կառուցվել է Կյուրոս 2-րդ Մեծի կողմից: Այն համարվում է դասական պարսկական արվեստի ու ճարտարապետության էվոլյուցիայի հիմնարար փուլը: Պասարգատի հնավայրն իր պալատների, այգիների ու դինաստիայի հիմնադիր Կյուրոս Մեծի պահպանված դամբարանային համալիրով ներկայացնում է Պարսկաստանում քաղաքակրթության բացառիկ վկայությունը: Իսկ «չրոս այգիներ» թագավորական անսամբլի տեսակը, որն արարվել է Պասարգատում, հետագայում դարձել է Արևմտյան Ասիայի ճարտարապետության ու դիզայնի պրոտոտիպը:

Բանալի բաներ – Աքեմենյան դինաստիա, Կյուրոս Մեծ, հին իրանական քաղաք, ձևագոյացում, կառուցապատում, պալատ, դահլիճ, այգի, Պասարգատ:

Նախախլամական իրանական մշակույթն իր ուրույն տեղն է գրավում համաշխարհային մշակույթի ու արվեստի պատմադարանում՝ ի դեմս քեմենյան, պարթևական ու սասանյան դինաստիական հարստությունների, որոնք այսօր էլ պահպանում են իրենց արժանի կշիռն ու արդիականությունը՝ ի դեմս մեզ հասած ճարտարապետական ու գեղարվեստական ժառանգության:

Վերը թվարկված հարստությունների մշակութային ժառանգության ուսումնասիրության համատեքստում ուշարժան են հին քաղաքների ձևագոյացման ու զարգացման, ինչպես նաև դրանց կառուցապատման հիմնահարցերը, որոնց հիմքում առկա են տարբեր գործոններ և մի շարք առանձնահատկություններ, որոնք մանրամասն ուսումնասիրության են արժանի:

Եվ այսպես, նախախլամական ժամանակաշրջանի հնագույն իրանական քաղաքների ձևավորման ու զարգացման առանձնահատկությունների ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ դրանց ձևագոյացման հիմքում հիմնականում կրոնական գործոններն են¹: Փաստորեն հին Իրանի ավանդական քաղաքների ֆիզիկական կառուցվածքը կապված է եղել հասարակության մշակութային առանձնահատկությունների, հոգևոր հավատալիքների ու ավանդույթների հետ:

Ինչպես հին իրանական քաղաքների, այնպես էլ Պասարգատի ձևա-

¹ **Sultanzadeh, H.** The Formation of the City and Religious Centres in Iran. Tehran, 1988, p. 36 (in Persian).

վորման ու զարգացման գործընթացի ուսումնասիրության համատեքստում դիտարկվում են, թե արդյոք դրանք ձևավորվել են բնականոն կերպով, թե՞ հասարակության գաղափարների, համոզմունքների ու զգացմունքների դրսևորումների հիման վրա:

Պատմահնագիտական ուսումնասիրությունները ցույց են տալիս, որ բուրյի հին իրանական քաղաքները լավ զարգացած էին որպես քաղաքային հատակագծման, քաղաքաշինական ու բնակավայրային կենտրոններ, որոնք ձևագոյացել էին հին ժամանակներում: Այդ հին քաղաքները Իրանում քաղաքային կառուցապատման ավանդույթների ազդեցիկ վկաներն են՝ հնագույն ժամանակներից ի վեր²: Ներկայումս առկա տարբեր պատմական հնավայրերը հստակորեն վկայում են Իրանի հին քաղաքների ձևագոյացման յուրահատուկ հատկանիշների մասին:

Նախախլամական իրանական քաղաքների հատակագծային հորինվածքի ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ նախախլամական ժամանակաշրջանի պարսիկների շրջանում կրոնը համարվել է մտածելակերպի ձևավորման ամենաակնառու գործոնը: Նախապատմական պարսկական կրոնական ավանդույթները պտտվում էին աստվածուհիներ Միթրայի և Անահիտայի, զրադաշտականության ու մազդակիզմի հոգևոր գաղափարների ու կանոնների շուրջը: Վերջիններս շատ ընդհանուր գծեր ունեին, ուստի այդ պատճառով հոգևոր հավատալիքները ժառանգորդաբար փոխանցվում էին մի ավանդույթից մյուսին:

Մարդու և երկնքի միջև կապը աստվածային տարրերի միջոցով էր տեղի ունենում, որը հաճախ համարվում էր բնական երևույթ՝ բավարարելով մարդկանց հոգևոր կարիքները: Հետևաբար՝ քաղաքների ձևագոյացումը նպատակաուղղված չէր միայն սոցիալական փոխհարաբերությունների զարգացմանը: Քաղաքը զարգանում և կատարելության էր հասնում կրոնական ավանդույթների և կառուցվածքում դրանց դրսևորումների միջոցով, այդպիսով, տեղ գտնելով քաղաքի ծավալատարածական կառուցվածքում: Այս գործընթացում սոցիալական «փոխհարաբերությունն» անձանց միջև անտեսված էր: Արդյունքում քաղաքի ֆիզիկական կառուցվածքը չէր նպաստում մարդկային փոխհարաբերությունների հաստատմանը:

Հասարակության հիերարխիկ կառուցվածքը հետագայում կանխեց այս

² **Sultanzadeh, H.** An Introduction to the History of City and Urbanism In Iran. Tehran, 1986, P. 58-59 (in Persian).

զարգացումը: Բնական երևույթները, ինչպես օրինակ՝ կրակը և ջուրը, համարվում էին աստվածային հավատալիքներ: Վերջիններս, վերածվելով խորհրդանշանների, ստվեր գցեցին քաղաքի և մարդկանց միջև սոցիալական «փոխհարաբերությունների»: Հետևաբար, աստվածային էությունը, որն ի բնե կամ միստիկական երևույթ էր, կազմում ու սահմանում էր քաղաքի կառուցվածքի ձևավորումը: Այսպիսով, խորհրդաբանական մոտեցումը քաղաքի տարածական կառուցվածքին հանգեցրել է բնակավայրերի առաջացմանը, որոնք ձևով «հոմոգենես էին»:

«Քաղաքները, որոնք հիմնադրվել են իսլամից առաջ, կազմակերպվում էին այնպիսի կառուցվածքներով, ինչպես ուղղանկյուններ՝ փողոցներով (ուղղված աշխարհի կողմերին), որոնք ասես գոտիներ լինեին: Այս փողոցներն անկյունագծով հատվում էին հիմնական առանցքի հետ և երբեմն պարուրում ուղղանկյունաձև քաղաքը»³:

Հետաքրքրական է «քաղաք» բառի ստուգաբանության ուսումնասիրությունը պարսկերենում, որը կապվում է ինչպես «երկիր», այնպես էլ «թագավորություն» հասկացությունների հետ: Օրինակ՝ «xāstar» բառը նշանակում է և՛ քաղաք, և՛ թագավորություն⁴: Ուշաբժան է, որ նախաիսլամական շրջանում թագավորը համարվում էր աստվածային անձ, և հասարակական զանգվածին նույնիսկ թույլ չէր տրվում նրան այցելել: Նա իր ենթակաների միջոցով էր հաղորդակցվում մարդկանց հետ: Հետևաբար՝ «թագավոր» բառը աստվածային տարր էր, և «քաղաք» բառն էլ հոգևոր նշանակություն ձեռք բերեց:

Մի շարք ուսումնասիրողներ գտնում են, որ «šahrestān» կամ «šahr» (քաղաք) հասկացություններն ունեն երկնային էություն ու իմաստ: «Քանի որ թագավորն աստվածային մեծություն ունի, նա տիրում է աշխարհին, և քաղաքը միայն իրեն է պատկանում: Թվում է, թե նա այն միակն էր, ում կողմից քաղաքը պետք է կառուցվեր, կամ սահմանվեր այն վայրը, որտեղ պիտի վեր խոյանար ու կառուցապատվեր «քաղաքը»:

Լեզվաբանական տեսանկյունից «շահր» («šahr»), այսինքն՝ քաղաք, բառը ծագում է “to rule” բառից, որը նշանակում է «կառավարել»⁵:

³ **Abu- Lughod J.L.** Yek Shahre Eslami, Chegoune Shahrist (How Islamic citi is a City), translated by Mhedi Afshar. The book of articles: Complex of Urbanization in Islam (vol.1). Tehran, 2004, P. 82 (In Iranian).

⁴ **Joneidi F.** The Life and Migration of Aryans (4th ed.). Tehran, 2007, p. 37 (In Iranian).

⁵ **Barati N.** Challenge Have to be Faced in the Context of Urbanism in Iran at the Beginning of the 21th Century // Journal of Bagh-i- Nazar, 3(6), 2006, p. 7 (In Iranian).

Հետագայում՝ իսլամի տարածումից հետո, քաղաքը, որտեղ բնակեցվում էին գյուղական շրջաններից եկողները, ժամանակակից պարսկերենով կոչվում է «շահրեստան» (šahrestân). տեղափոխվելով դեպի քաղաքի ծայրամասերը՝ նրանք հաստատվում էին այդ տեղերում, որոնք էլ այսօր հայտնի են քաղաքների *հին ավանդական անուններով*:

Հին ավանդական քաղաքներ Ֆիրուզաբադի և Բիշապուրի ուսումնասիրությունները ցույց են տալիս, որ բացի կառավարական ու կրոնական նշանակության շինություններից և հասարակության հատուկ խմբերի բնակավայրային միջավայրերից, նշված քաղաքների պաշտպանական պատերի ներսում քաղաքային այլ բաղկացուցիչներ չեն եղել, ինչպես օրինակ՝ շուկա, իջևանատուն և այլն, որոնք խորհրդանշում են կյանքի սոցիալական ու կենցաղային ասպեկտները⁶: Հետևաբար, կարող ենք փաստել, որ նախաիսլամական քաղաքի կառուցվածքն ու կառուցապատման բաղկացուցիչները միանգամայն տարբերվում են հետագայում իսլամական քաղաքների ձևագոյացման ու կառուցապատման ավանդույթներից ու առանձնահատկություններից:

Հին իրանական քաղաքների ձևագոյացման, զարգացման ու կառուցապատման համատեքստում ուշարժան է Աքեմենյան ժամանակաշրջանի (մ.թ.ա.550-330թ.թ.) հնագույն քաղաքների ուսումնասիրությունը, այդ թվում՝ Պասարգատի:

Հայտնի է, որ Աքեմենյան տերությունը համարվում է պատմության ամենամեծ կայսրություններից մեկը, որը հիմնադրվել է Կյուրոս Մեծի (մ.թ.ա.559-530թ.թ.) կողմից: Աքեմենյան ժամանակաշրջանի Իրանն ունեցել է բարձր մշակույթ՝ ի դեմս չքնաղ և յուրատիպ ճարտարապետության ու նրբաճաշակ գեղարվեստի:

Աքեմենյան Իրանը ճարտարապետական նվաճումների է հասել բնակելի և կառավարական նշանակության այնպիսի տպավորիչ քաղաքներում, ինչպիսիք են Պերսեպոլիսը, Շոշը, Էքբատանը, Պասարգատը, որոնցում կառուցվել են պաշտամունքային ու կրոնական նշանակության, հիմնականում զրադաշտական տաճարներ, ինչպես նաև վախճանված արքաների պատվին կանգնեցված դամբարաններ, ինչպես, օրինակ՝ Կյուրոս Մեծի դամբարանային համալիրը:

Աքեմենյան ժամանակաշրջանի պարսկական քաղաքաշինության և

⁶ **Mansouri, S.A.**, Spatial Organization of Iranian City in Tow Periods: Before and After Islam // Journal of Bagh-i-Nazar, 4 (7), 2007, p. 52-53 (In Iranian).

ճարտարապետության էական առանձնահատկությունն այն է, որ այն միավորել է մարական, ասորական և հունական տարրեր՝ միաժամանակ պահպանելով պարսկական բնորոշ գծերը, ինչը երևում է պահպանված ճարտարապետական կառույցների ու քաղաքների հատակագծային հորինվածքներում, արվեստի գտածո նմուշներում և այլն:

Հին Իրանը Աքեմենյանների օրոք ունեցել է հետևյալ մայրաքաղաքները՝ Բաբելոն, Պասարգատ, Էքբատան, Շոշ, Պերսեպոլիս⁷: Ինչպես վկայում են մեզ հասած պատմահնագիտական և աշխարհագրական աղբյուրները, Բաբելոնն ու Շոշը եղել են ադմինիստրատիվ նշանակության քաղաքներ, Պերսեպոլիսը՝ ծիսական նշանակության, իսկ Պասարգատում թագադրության հանդիսություններ են կազմակերպվել:

Այսպիսով, Պասարգատը (հիմնադրվել է 546-547թթ.) կառուցվել է Կյուրոսի Մեծի օրոք, մարական Էքբատանի նմանությամբ: Մի շարք պատմահնագիտական աղբյուրներ հավաստում են, որ հիմնելով Աքեմենյան տերությունը Կյուրոս Մեծը հրամայել է հիմնադրել Պասարգատը՝ որպես տերության առաջին մայրաքաղաք: Վերջինիս կառուցման ընթացքում Կյուրոսը վախճանվում է, իսկ նրա հաջորդը՝ Կամբիզ Բ-ն (մ.թ.ա. 530-522) մայրաքաղաք է դարձնում Շոշը, իսկ հետագայում Դարեհ Ա-ն (մ.թ.ա. 522-486թթ.) երկրի մայրաքաղաքը տեղափոխում է Պերսեպոլիս⁸:

Ներկայումս Պասարգատը հնավայր է և ընդգրկված է ՅՈՒՆԵՍԿՕ-ի համաշխարհային ժառանգության ցուցակում: Հնավայրը կազմում է շուրջ 1,6 կմ քառ. տարածք, որն իր կառուցվածքում ներառում է Կյուրոս Մեծի դամբարանային համալիրը, մոտակա բլրի վրա՝ դեպի արևելք, տեղակայված Թոլե Թախտ ամրոցը, երկու թագավորական պալատների ու այգիների մնացորդները: Պասարգատի այգիները համարվում են հնագույն պարսկական այգիների ձևագոյացման՝ *չահար բաղերի* (ուղղանկյուն փոխհատվող փողոցներով) վաղագույն օրինակները:

Պասարգատում բոլոր կառույցները ցրված են հարթավայրում, շրջապատված կանոնավոր տնկված այգիներով, ոռոգելի առուներով, որոնք հատվել են ուղիղ անկյան տակ՝ հատման տեղերում ջրագոյացման փոքրիկ հորեր գոյացնելով: Քաղաքը տեղակայված է սարերով շրջապատված հարթավայրի վրա: Ունեցել է պաշտպանական գործառույթ իրականացնող *միջնաբերդ*՝ 13մ

⁷ Ferrier R.W. The Arts of Persia. New Haven, Connecticut, 1989, p. 43.

⁸ Axworthy M. A History of Iran: Empire of the Mind, New York, 2010, p. 67.

բարձրությամբ: Միջնաբերդի հիմքը շատ մեծ քարերից է շարվել: Այն կանգնեցվել է աստիճանավոր հարթակի վրա՝ կառուցված լավ մշակված հսկա քարերից: Վերջինս տեղակայվել է բլրի վրա՝ պալատական համալիրներից դեպի հյուսիս-արևելք⁹:

Պասարգատը պաշտպանական համակարգ չի ունեցել: Ունեցել է *հանդիսավոր դարպասներ*, որոնք առանձին են տեղակայված եղել: Արքայական դարպասը տեղակայված է եղել պալատական տարածքի ծայր արևելքում, որը համարվում է հնագույնը: Այստեղ են տեղակայվել նաև *ընդունելությունների դահլիճն* ու ամենամեծը՝ *գահակալությունների դահլիճը*: Բոլոր կառույցները շատ պարզ հատակագծեր ունեն ու չորս կողմերից պորտիկներ են ունեցել: Պատերը, հիմքերը, պատուհանների երեսակալները քարից են, մնացածը՝ հում աղյուսից¹⁰:

Ընդունելության դահլիճը հատակագծում ունի 8 սյուն, որոնց միջև հեռավորությունը 15մ է: Դահլիճը պատկերազարդվել է նուրբ ու ճաշակով: Դահլիճում առկա են սև ու սպիտակ քարերի համադրումներ: Կան նաև ռելիեֆներ դռան արանքի երկու կողմերում, որոնք իրար են կրկնում: Այս պատկերների միայն ներքևի մասն է պահպանվել: Հարկ է նշել, որ նման պատկերներ են արվել նաև Ասորեստանում: Թեև Աքեմենյանները վերցնում ու ընդօրինակում էին մյուս՝ հարևան երկրներից, բայց և այնպես կար կայսերական ընդհանուր, միասնական մի ոճ, որին հետևում էին:

Ներկայումս ընդունելությունների դահլիճի սյուներից միայն խորանարդաձև հիմքերի բլոկներն են պահպանվել՝ արված սև կրաքարից: Դահլիճի գլխավոր մուտքն ուղղված է եղել դեպի պալատական տարածքներ: Այն բաղկացած է եղել ուղղանկյուն սրահից, ունեցել է ընդարձակ անցումներ և փոքրիկ սենյակներ:

Պասարգատում իր ինքնատիպությամբ աչքի է ընկել գահադահլիճը, որը Կյուրոս արքայի տոնական հանդիսությունների պալատն է եղել: Գահադահլիճի միջի սյուները քարից են արվել, իսկ կողքինները՝ պորտիկներինը՝ փայտից:

Հնագիտական պեղումների արդյունքում շինության սյունասրահում դեպի այգին նայող կենտրոնական հատվածում, գահ է գտնվել: Մեջտեղի սրահի տանիքն ավելի բարձր է եղել, քան պորտիկների տանիքները: Պորտիկները

⁹ Sami Ali. Pasargadae: the oldest imperial capital of Iran. (2nd ed.). Shiraz, 1971, p. 17-18.

¹⁰ Նույն տեղում, էջ 34:

երկու շարք սյունաշար են ունեցել: Գլխավոր պորտիկը զբաղեցնում է ողջ ֆասադը և ամփոփվում է անտերով: Դահլիճը հարթ ծածկ է ունեցել: Պորտիկներն ու անկյունային քառակուսի սենյակներն ավելի ցածր են (6 մ, իսկ դահլիճը՝ 13մ) եղել, ուստի դրա համար հնարավոր էր լուսամուտներ անել վերևում՝ դահլիճը լուսավորելու համար: Գահադահլիճի հիմքերը քարից են արվել, իսկ պատերը՝ հում աղյուսից: Հարդարանքում սևի ու սպիտակի համադրությունն է կիրառվել: Դռների երեսակալները բարձրաքանդակներ ունեն:

Հաջորդ ուշագրավ շինությունը բնակելի պալատն է, որը տոնական պալատի հետ շատ նմանություններ ունի: Պլանում այն ուղղանկյուն է, որի կենտրոնական մասի հարթ ծածկը 30 սյունների վրա է հենված: Կողային մասերում սենյակներ են եղել, որոնք իրար էին միացված: Ողջ ֆասադի երկարությամբ ձգվում էր տոնական մուտքի պորտիկը՝ երկու շարք փայտե սյուներով, եզրավորվող անտերով: Հատակի սպիտակ ֆոնի վրա սև զուլեր են՝ արված սալերով: Հետևի պատի երկայնքով սպիտակ քարից նստատեղ է արված՝ սև քարե ներդիրներով: Խոյակի ոչ մի մնացորդ չի գտնվել: Այստեղ նույնպես կենտրոնական դահլիճն ավելի բարձր է, քան մյուսները, ինչը կողային լուսավորման հնարավորություն էր տալիս: Ներս տանող միակ ֆասադային դուռը առանցքից քիչ աջ է: Մյուս ֆասադի դուռը տանում է դեպի հետևի պորտիկը: Վառ զունավորման հետքեր են նշմարվում:

Այսպիսով, Պասարգատը համարվում է առաջին մեծ բազմամշակութային կայսրության մայրաքաղաքը Արևմտյան Ասիայում: Զգվելով Արևելյան Միջերկրածովից ու Եգիպտոսից մինչև Ինդոս գետը՝ փռված էր առաջին հսկայածավալ կայսրությունը, որում մեծապես հարգվում էր տարբեր ժողովուրդների մշակութային բազմազանությունը: Վերջինս արտացոլված է Աքեմենյան ճարտարապետության մեջ՝ արտահայտելով տարբեր մշակույթների ներկայացվածությունը:

Պալատների և այգիների հատակագծերի հնագիտական մնացուկները, ինչպես նաև Կյուրոսի դամբարանը, արքայական Աքեմենյան արվեստի ու ճարտարապետության էվոլյուցիայի առաջին փուլի վառ օրինակներն են՝ համարվելով Պարսկաստանում Աքեմենյան քաղաքակրթության բացառիկ վկայությունները: Եվ *չորս այգիներ* թագավորական անսամբլի տեսակը, որն

արարվել է Պասարգատում, հետագայում դարձավ Արևմտյան Ասիայի ճարտարապետության ու դիզայնի պրոտոտիպը¹¹:

Այսպիսով, Աքեմենյան առաջին մայրաքաղաք Պասարգատի ավերակները գտնվում են Իրանի ներկայիս Ֆարս նահանգում: Պասարգատում առաջին հնագիտական պեղումներն իրականացվել են 1905թ. գերմանացի հնագետ Է.Հերցֆիլդի կողմից և շարունակվել 1928թ. վերջինիս օգնական Ֆ.Կրեֆտերի հետ: 1949-1955թթ. Պասարգատում աշխատել է պարսիկ հնագետների թիմը՝ Ալի Սամիի գլխավորությամբ: 1961-1963թթ. անգլիացի Դ. Ստրոնաչն ամփոփել է պեղումները: Պասարգատում հայտնաբերված գանձերը տեղափոխվել և ցուցադրվում են Իրանի Ազգային, ինչպես նաև Բրիտանական թանգարաններում: Քաղաքն ունի անտիկ հատակագծում: Այն կազմված է ակրոպոլիսից, ուղղանկյուն պալատական համալիրից, որից ներքև ծավալվում է փոխհատվող և կանոնավոր հատակագծված քաղաքը: Փաստորեն պաշտամունքային վայրը և մեմորիալը միջանկյալ են ամրոցի և քաղաքի միջև՝ որպես հոգևոր միասնության խորհրդանիշ:

ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ И ПЛАНИРОВАНИЯ СТОЛИЦЫ ПАСАРГАДА АХЕМЕНИДСКОГО ИРАНА

ГОЛРОХ КЕШАВАРЗ РАХБАР

Пасаргада считается первым очевидным проявлением королевской архитектуры Ахеменидов. Династическая столица была построена Киром 2-м Великим. Она считается фундаментальным этапом эволюции классического персидского искусства и архитектуры. Древняя часть Пасаргады со своими дворцами, садами и сохранившимся мавзольным комплексом Кира Великого представляет собой исключительное свидетельство цивилизации Ахеменидов в Иране. А тип Королевского ансамбля “Четыре сада”, который был создан в Пасаргаде, позже стал прототипом архитектуры и дизайна Западной Азии.

Ключевые слова – династия Ахеменидов, Кир Великий, древний иранский город, формирование, построение, дворец, зал, сад, Пасаргада.

¹¹ **Mozaffari Ali**. World Heritage in Iran: Perspectives on Pasargadae (Heritage, Culture and Identity). Abingdon-on-Thames, 2016, p. 201.

**THE CHARACTERISTICS OF THE DESIGN OF THE FOUNDATION ELEMENTS
AND CONSTRUCTION OF PASARGADAE, THE CAPITAL OF
ACHAEMENID IRAN**

GOLROKH KESHAVARZ RAHBAR

Pasargadae, the first dynastic capital of the Achaemenid Empire, founded by Cyrus II the Great is considered to be the first outstanding manifestation of the Royal Achaemenid architecture. It is regarded as the fundamental phase of the Persian classic art and architecture evolution.

The archaeological site of Pasargadae, together with its palaces, gardens and the mausoleum of Cyrus II, the Great, the founder of the dynasty, is an exceptional testimony of the Achaemenid civilization in Persia. The type of “Four Gardens”, a royal ensemble created in Pasargadae, later became a prototype for Western Asian architecture and design.

Key words – Achaemenid dynasty, Cyrus the Great, an ancient Iranian city, shaping, construction, palace, hall, garden, Pasargadae.

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

ԳՐԱԿԱՆԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ

ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ Լուսյա – Գործնական ու տեսական դաստիարակության մասին պարոնյանական դիտարկումները	3
ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ Օֆեյլյա – Ժամանակակից կյանքի դրաման Հովհաննես Մելքոնյանի ստեղծագործության մեջ	12
ՊՈՂՈՍՅԱՆ Տաթևիկ – Հրաչյա Հովհաննիսյանի պոեզիայի գունային համապատկերը	19
ՌԱՄԱԶՅԱՆ Սամվել – Ձիու կերպարը «Քյոռօղլի» էպոսում և դրա առասպելաբանական հիմքերը	25
ՍԱՐԳՍՅԱՆ Նինել – Ներաշխարհի խոսուն լռությունը	40
ՍԻՄՈՆՅԱՆ Նանար – Հակոբ Կարապենցի «Նոր աշխարհի հին սերմնացանները». հին ու նոր աշխարհը՝ ազգայինի և համաշխարհայինի խաչմերուկներում	45
ՕՀԱՆՅԱՆ Լիանա – Էլզա Գրինի կյանքն ու ստեղծագործական ուղին	52

ԼԵԶՎԱԲԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

ԱՂԱՋԱՆՅԱՆ Զարիկ – Մենագործառական և տարագործառական բառմասնիկները ժամանակակից հայերենում	64
ԽԱԶԱՏՐՅԱՆ Զարուհի – Պարսկերենում և հայերենում ձիերի անվանումներ պարունակող որոշ դարձվածաբանական միավորների շուրջ	74
ՄՈՒՐԱԴՅԱՆ Սիլվա – Ծագմամբ արմատական ձևային բայերի արժույթը՝ ըստ ներքերականական արտահայտության	83
ՔԱՐԻՄՉԱԴԵ Նաղշինե Ռողայե – Հասարակության դասային բաժանման անվանումները «Շահնամե»-ում	90
ՔԱՐԻՄՉԱԴԵ Նաղշինե Ռողայե – Ձիապահության իմաստային դաշտին վերաբերող բառամիավորներ «Շահնամե»-ում	94

ԼՐԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ

ԴԱՆԻԵԼՅԱՆ Տարոն – Աշխատաժամը՝ որպես գովազդային վավերապայման թիֆլիսահայ պարբերական մամուլում	99
--	----

ՊԱՏՄԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ

ԲԱՍԵՆՅԱՆ Աշխեն – Օսմանյան բանակի և այլ զինված կազմավորումների կողմից հայերի ինքնապաշտպանության ճնշումն ու հայկական բնակավայրերի ոչնչացումը	107
ԳԱՄՊԱՐՅԱՆ Վորոդյա – Երկրորդ համաշխարհային և Հայրենական մեծ պատերազմների հայ ժողովրդի մասնակցության հիմնահարցի լուսաբանումը հայ պատմագրության մեջ	115
ՀՈՎՍԵՓՅԱՆ Նժդեհ – ՀՀ միջկուսակցական հարաբերությունների իրավական կարգաբերումները 1991-2002 թթ.	127

ՆԱԶԱՐՅԱՆ Հայկ – Մուղրոսի զինադադարը	137
ՍԵԼԻՄԵԱՆ Յարութին – Մշակոյթին եւ կրօնին փոխ յարաբերման հարցը Հայ աւետարանական եկեղեցւոյ մէջ	146

ՔԱՂԱՔԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ

ՍԱՐԳՍՅԱՆ Արման – Խորհրդային Հայաստանի քաղաքական համակարգը ըստ զարգացած սոցիալիզմի սահմանադրոյթյան	158
---	-----

ՍՈՑԻՈԼՈԳԻԱ

ՄԽԻԹԱՐՅԱՆ Սամսոն – Հանցագործությունների նկատմամբ վերաբերմուն- քը ՀՀ-ում՝ որպէս հասարակական գիտակցության բաղադրիչ	165
--	-----

ԻՐԱՎԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ

ԽՈՒՐՇՈՒԴՅԱՆ Աստղիկ – Իրավական պետության հայեցակարգի մշակու- մը գերմանական իրավագիտության մեջ (XIXդ.)	174
--	-----

ԱՐՎԵՍՏԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ ՃԱՐՏԱՐԱՊԵՏՈՒԹՅՈՒՆ

ԳՐԻԳՈՐՅԱՆ Անի – Թբիլիսիի հայկական գերեզմանատները	178
ԷԼԲԱԿՅԱՆ Մեխակ – Պատմական մոտիվների կոմպոզիցիոն առանձնա- հատկությունները Վարդգես Սուրենյանցի արվեստում	196
ԹԱՄԻՐՕՂԼՅԱՆ Աննա – Դիտարկումներ Էդվարդ Միրզոյանի «Ալբոմ թոռ- նիկիս» և «Տիկնիկների պարը» դաշնամուրային ստեղծագործությունների կոմպոզիցիոն որոշ առանձնահատկությունների շուրջ	202
ԿՈՍՍԱՆԴՅԱՆ Մարտուն – Տիգրան Չուխաճյանի սիմֆոնիկ ստեղծագործու- թյունը. «Sinfonia» - «Արշակ Բ» օպերայի նախերգանքը (նվիրվում է հայկա- կան առաջին օպերայի ստեղծման 150-ամյակին)	211
ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ Աննա, ԳԱԼՍՅԱՆ Վարդան – Բարսեղ Կանաչյան. դիմանկարի նրբագծեր	229
ՄԱՐԳԱՐՅԱՆ Անահիտ – Անոն Բաբաջանյան. «Վեց պատկեր»	237
ՊՈՂՈՍՅԱՆ Գայանե – Ձինավառ Խալդիի կերպարն ըստ սեպագիր արձա- նագրությունների	252
ՍԱԼԿԱԶԱՐՅԱՆ Գոռ – «Bel canto»-ի հայ առաջին վարպետները. Բեգլար Ամիրջան (նվիրվում է երգչի ծննդյան 150-ամյակին)	260
ՔԵՇԱՎԱՐՉ ՌԱՀԲԱՐ Գուրոխ – Աքեմենյան Իրանի մայրաքաղաք Պասար- գատի հատակագծման և կառուցապատման առանձնահատկությունները ..	269

СОДЕРЖАНИЕ

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

АРУТЮНЯН Луся – Наблюдения Пароняна по практическому и теоретическому воспитанию	3
ОГАНИСЯН Офелия – Драма современной жизни в творчестве Оганеса Мелконяна	12
ПОГОСЯН Татевик – Цветовая панорама поэзии Грачья Оганисяна	19
РАМАЗЯН Самвел – Персонаж коня в эпосе “Кероглы” и его мифологические основы	25
САРГСЯН Нинель – Говорящая тишина внутреннего мира	40
СИМОНЯН Нанар – “Старые сеятели нового мира” Акопа Карапенца: старый и новый мир на перекрестке национального и всемирного	45
ОГАНЯН Лиана – Жизнь и творческий путь Эльды Грин	52

ЯЗЫКОЗНАНИЕ

АГАДЖАНЯН Зарик – Однофункциональные и многофункциональные слова-частицы в современном армянском языке	64
ХАЧАТРЯН Заруи – О некоторых фразеологических единиц в армянском и персидском языках, содержащих наименования животного “лошадь”	74
МУРАДЯН Сильва – Валентность глаголов с коренными морфемами по внутриграмматическим выражениям	83
НАГШИНЕ Рогае Каримзаде – Имена общественных классов в “Шахнаме”	90
НАГШИНЕ Рогае Каримзаде – Словосочетания относящиеся к смысловому полю коневодства в “Шахнаме”	94

ЖУРНАЛИСТИКА

ДАНИЕЛЯН ТАРОН – Время работы как рекламный реквизит в армяноязычной периодической печати Тифлиса	99
--	----

ИСТОРИОГРАФИЯ

БАСЕНЦЯН Ашхен – Подавление самообороны армян и уничтожение армянских поселений османской армией и другими вооруженными формированиями	107
ГАСПАРЯН Володя – Освещение участия армян во Второй мировой и Великой отечественной войне в историографии	115
ОВСЕПЯН Нждэ – Правовые установления межпартийных отношений в Республики Армения 1991-2002 гг.	127
НАЗАРЯН Айк – Мудросское перемирие	137
СЕЛИМЯН Арутюн – К проблеме взаимоотношений культуры и религии в Армянской евангелистской церкви	146

ПОЛИТОЛОГИЯ

- САРСЯН Арман** – Политическая система Советской Армении согласно конституции развитого социализма 158

СОЦИОЛОГИЯ

- МХИТАРЯН Самсон** – Отношение к преступлениям в РА как элемент общественного сознания 165

ЮРИСПРУДЕНЦИЯ

- ХУРШУДЯН Астгик** – Разработка концепции правового государства в немецком правоведении (XIX век) 174

ИСКУССТВОЗНАНИЕ И АРХИТЕКТУРА

- ГРИГОРЯН Ани** – Армянские кладбища Тбилиси..... 178
- ЭЛБАКЯН Мехак** – Композиционные особенности исторических мотивов в искусстве Вардгеса Суренянца 196
- ТАМИРОГЛЯН Анна** – Наблюдения над некоторыми композиционными особенностями фортепианных произведений «Альбом для внучки» и «Танец кукол» Эдварда Мирзояна 202
- КОСТАНДЯН Мартун** – Симфоническое творчество Тиграна Чухаджяна: «Sinfonia» - Увертюра к опере «Аршак второй» (посвящается 150-летию создания первой армянской оперы) 211
- АРУТЮНЯН Анна, ГАЛСТЯН Вардан** – Барсег Каначян: штрихи к портрету 229
- МАРГАРЯН Анаит** – Арно Бабаджанян – “Шесть картин” 237
- ПОГОСЯН Гаяне** – Образ боевого Халди по клинописным надписям 252
- САЛНАЗАРЯН Гор** – Первые армянские мастера «Bel canto»: Беглар Амирджан (посвящается 150-летию со дня рождения певца) 260
- КЕШАВАРЗ РАХБАР Голрох** – Особенности развития и планирования столицы Пасаргада Ахеменидского Ирана 269

ԿԱՆԹԵՂ
Գիտական հոդվածներ
КАНТЕХ
Научные труды
KANTEGH
Articles

Խմբագիր՝ Ազատուհի Սահակյան
Ռուսերեն տեքստերի խմբագիր՝ Մարգարիտա Քամայան
Անգլերեն տեքստերի խմբագիր՝ Սիրարփի Կույումջյան
Շապիկի ձևավորումը՝ Վարդան Գաբրիելյանի
Համակարգչային էջադրումը՝ Վերա Պապյանի

Խմբագրության հասցեն՝ Երևան 0019, Մարշալ Բաղրամյան պող. 24/4,
հեռ. 58-18-51, հեռապատճեն՝ 58-11-09

Адрес редакции: Ереван 0019, пр. Маршала Баграмяна 24/4,
тел. 58-18-51, факс 58-11-09

Address: 24/4 Marshal Baghramian av., Yerevan 0019, Armenia,
tel. 58-18-51, fax 58-11-09

Էլ. փոստ՝ instart@sci.am
Эл. почта: instart@sci.am
E-mail: instart@sci.am

Պաշտոնական կայքէջը՝ <http://Kantegh.am>
Официальный сайт: <http://Kantegh.am>
<http://Kantegh.am>



Տպագրված է «ԱՍՈՂԻԿ» հրատարակչության տպարանում
Ֆորմատ՝ 60x84 ¹/₁₆, թուղթ՝ օֆսեթ, տպաքանակ՝ 130:
Երևան, Սայաթ-Նովա 24 (գրասենյակ)
Ավան, Դավիթ Մալյան 45 (տպարան)
Հեռ. (374 1) 54.49.82, (374 10) 54 62 60, 54 49 82, 62.38.63 (տպարան)
Էլ. Փոստ՝ info@asoghik.am