

**ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ
ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ**

**ԵՐԻՏԱՍԱՐԴ ՀԱՅ ԱՐՎԵՍՏԱԲԱՆՆԵՐԻ
ԳԻՏԱԿԱՆ ՏԱՄՆԵՐԿՈՒԵՐՈՐԴ ՆՍՏԱՇՐՋԱՆ
Նվիրվում է Հովհաննես Այվազովսկու ծննդյան 200-ամյակին**

(22-23 նոյեմբերի, 2017)

Նստաշրջանի նյութեր

**ԵՐԵՎԱՆ
ՀՀ ԳԱԱ «ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ» ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ
2018**

Հրատարակվում է ՀՀ ԿԳՆ գիտության պետական կոմիտեի ֆինանսավորմամբ

Հրատարակվում է ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի
գիտական խորհրդի որոշմամբ

ԽՄԲԱԳՐԱԿԱՆ ԽՈՐՀՈՒՐԴ

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

Պատասխանատու խմբագիր՝

ԱՆՆԱ ԱՍԱՏՐՅԱՆ

Ե 859 Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական տասներկուերորդ նստաշրջան (նվիրվում է Հովհաննես Այվազովսկու ծննդյան 200-ամյակին): Նստաշրջանի նյութեր (22-23 նոյեմբերի, 2017) / ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ին-տ: Խմբ. խորհուրդ՝ Ա.Վ.Աղասյան (նախագահ) և այլք: Խմբ.՝ Ա.Ասատրյան. - Եր.: ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2018, 291 էջ:

ՀՀ ԿԳՆ գիտության պետական կոմիտեի ֆինանսավորմամբ ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի նախաձեռնությամբ 2017թ. նոյեմբերի 22-ին և 23-ին իր նիստերը գումարեց երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական տասներկուերորդ նստաշրջանը՝ նվիրված Հովհաննես Այվազովսկու ծննդյան 200-ամյակին:

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

Ժողովածուն հասցեագրված է արվեստաբաններին, հայագետներին և ընթերցող լայն շրջաններին:

ISBN 978-5-8080-1267-7

© ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտ, 2018

**ԵՐԻՏԱՍԱՐԴ ՀԱՅ ԱՐՎԵՍՏԱԲԱՆՆԵՐԻ ԳԻՏԱԿԱՆ ՏԱՍՆԵՐԿՈՒԵՐՈՐԴ
ՆՍՏԱՇՐՋԱՆԸ՝ ՆՎԻՐՎԱԾ ՀՈՎՀԱՆՆԵՍ ԱՅՎԱԶՈՎՍԿՈՒ
ԾՆՆԴՅԱՆ 200-ԱՄՅԱԿԻՆ**

ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի նախաձեռնությամբ և ՀՀ ԿԳՆ գիտության պետական կոմիտեի աջակցությամբ ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի երիտասարդ արվեստաբանների խորհուրդը գումարեց երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական տասներկուերորդ նստաշրջանը (2017 թ. նոյեմբերի 22-ին և 23-ին)՝ նվիրված Հովհաննես Այվազովսկու ծննդյան 200-ամյակին:

Երկօրյա նստաշրջանի չորս նիստերի ընթացքում ընթերցված 34 զեկուցումներում ներկայացվեցին արվեստագիտության տարբեր գիտաճյուղեր՝ կերպարվեստագիտություն՝ 13 զեկուցում, երաժշտագիտություն՝ 14, ճարտարապետության պատմություն և տեսություն՝ 5 և կինոգիտություն՝ 2:

Նստաշրջանի աշխատանքներին մասնակցեցին երիտասարդ արվեստաբաններ ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտից, Հայաստանի գեղարվեստի պետական ակադեմիայից, Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայից, Երևանի պետական համալսարանից, ԻՍ. Աբովյանի անվան հայկական պետական մանկավարժական համալսարանից, Մ.Մաշտոցի անվան հին ձեռագրերի գիտահետազոտական ինստիտուտից, Ալեքսանդր Թամանյանի անվան ճարտարապետության ազգային թանգարան-ինստիտուտից, Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտից, Քրիստափոր Քուչնարյանի անվան արվեստի դպրոցից, Ճարտարապետության և շինարարության Հայաստանի ազգային համալսարանից, նաև մեկ մասնակից Իրանի Իսլամական Հանրապետությունից:

Բացման խոսքով հանդես եկավ ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի տնօրեն, ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր **Արարատ Աղասյանը**. «Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական տասներկուերորդ նստաշրջանը հոբելյանական է, այն նվիրված է հանճարեղ ծովանկարիչ Հովհաննես Այվազովսկու ծննդյան 200-ամյակին: Մասնակիցների թվով գիտաժողովը բավականին ներկայանելի է և չի զիջում նախորդ նստաշրջաններին: Երիտասարդ արվեստաբանների նստաշրջանները կարևորում են ոչ միայն այն տեսակետից, որ վերջիններս հնարավորություն են տալիս երիտասարդներին իրենց գիտական աշխատանքները, կարծիքները, տեսա-

Կետները բարձր ակադեմիական ամբիոնից արտահայտելու, այլ նաև նպաստում են անձնական շփումների ձևավորմանը, և մասնակիցները տեղեկանում են, թե հարակից ոլորտներում ինչ է կատարվում: Դա շատ կարևոր է...»:

Ողջունի խոսքով հանդես եկավ ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ, ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի թատրոնի բաժնի վարիչ, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր **Հենրիկ Հովհաննիսյանը**, ով, շնորհավորելով տասներկուերորդ նստաշրջանի բացման կապակցությամբ, նշեց. «Այսպիսի նստաշրջանները շատ կարևոր են, որպեսզի եկող, փոխարինող սերունդը սովորի հրապարակորեն խոսել և բանավիճել: Մեզ համար կարևոր է իմանալ, որ մեզանից հետո, մեր հետքով կամ ինքնուրույն ուլքեր են գալիս և ինչպես...»:

ԿԵՐՊԱՐՎԵՍ: ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի սփյուռքահայ արվեստի և միջազգային կապերի բաժնի ավագ գիտաշխատող, արվ. թեկն. *Մարտին Հարությունյանը* հանդես եկավ «Երևանի փողոցների ու դրանց հարակից կառույցների նախագծման, կոմպոզիցիայի, դիզայնի ու արտաքին ձևավորման խնդիրներն ու բարելավման հնարավորությունները» զեկուցմամբ, որտեղ ներկայացրեց ուսումնասիրության թեմայի շրջանակներում կատարված արտասահմանյան հետազոտությունները և 2017-ին հրատարակված գիտական հոդվածները: «Ռուդոլֆ Խաչատրյան․ գծանկար լևկասի վրա» բանախոսության մեջ Երևանի պետական համալսարանի դասախոս, արվ. թեկն. *Հռիփսիմե Վարդանյանն* անդրադարձավ արվեստագետի այն ստեղծագործություններին, որոնք արված են լևկասի վրա: ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի սփյուռքահայ արվեստի և միջազգային կապերի բաժնի գիտաշխատող *Շուշանիկ Մուրադյանը* (գիտական ղեկավար՝ Մ.Քամայան) «Հակոբ Պարոնյանի երկերը Արա Բեքարյանի նկարազարդումներում» զեկուցման մեջ դիտարկեց 1953-1961 թվականներին նկարչի ստեղծած նկարազարդ թերթերը: «Զոհաբերության մոտիվը Վանի թագավորության արվեստում» բանախոսության մեջ ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի սփյուռքահայ արվեստի և միջազգային կապերի բաժնի ասպիրանտ, Հայաստանի գեղարվեստի պետական ակադեմիայի աշխատակից *Գայանե Պողոսյանը* (գիտական ղեկավար՝ Հ.Սիմոնյան) ներկայացրեց Վանի թագավորության հոգևոր կյանքում կարևոր նշանակություն ունեցած և գեղարվեստական հորինվածքներում մեծ վարպետությամբ ներկայացված ծիսակատարությունների խորհրդաբանությունը և պաշտամունքային թիթեղների, զարդերի պատկերազրության մեջ սրբազան զոհաբերությունների տեսարանները: ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի սփյուռքահայ արվեստի և միջազգային կապերի բաժնի հայցորդ *Նարե Նադարյանը* (գիտա-

կան ղեկավար՝ Ա. Աղասյան) քննության առավ քանդակագործ Խաչատուր Իսկանդարյանի «Գիքոր» քանդակաշարը: «Հովհաննես Թումանյանի դիմանկարները» զեկուցման մեջ ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի գիտքարտուղար, սփյուռքահայ արվեստի և միջազգային կապերի բաժնի ավագ գիտաշխատող, արվ. թեկն. *Մարգարիտա Քամայանը* վերլուծեց Եղիշե Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարանում, Հայաստանի ազգային պատկերասրահում, Հովհաննես Թումանյանի տուն-թանգարանում և մասնավոր հավաքածուներում պահվող Հովհաննես Թումանյանի՝ հայ ականավոր նկարիչների վրձնած դիմանկարները:

Հայաստանի գեղարվեստի պետական ակադեմիայի դասախոս, արվ. թեկն. *Անի Աճառյանի* «Ազդագրերի դիզայնի առանձնահատկությունները և դրսևորումները հայ արվեստում» զեկուցման մեջ ներկայացվեց հայկական ազդագրերի ստեղծման և զարգացման պատմությունը, և լավագույն օրինակների վերլուծությամբ մատնանշվեցին ազդագրերի դիզայնի առանձնահատկությունները: Մ. Մաշտոցի անվան հին ձեռագրերի գիտահետազոտական ինստիտուտի կրտսեր գիտաշխատող *Արփինե Սիմոնյանը* (գիտական ղեկավար՝ Ս. Մանուկյան) անդրադարձավ Մաշտոցյան Մատենադարանի Հմր 3708 ձեռագրի մանրանկարչական արվեստին: ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի կերպարվեստի բաժնի հայցորդ, Խ. Աբովյանի անվան հայկական պետական մանկավարժական համալսարանի աշխատակից *Սյուզաննա Գրիգորյանը* (գիտական ղեկավար՝ Հ. Հակոբյան) ներկայացրեց «Նախաքրիստոնեական շրջանի խճանկարները Արտաշատում» թեման՝ քննելով նախաքրիստոնեական վաղ շրջանի խճանկարի եզակի օրինակները և ընդգծեց վերջիններիս ոճական և կառուցվածքային առանձնահատկությունները: Մ. Մաշտոցի անվան Մատենադարանի XVII դարով թվագրվող ձեռագրերում առկա Գրիգոր Լուսավորչի միակերպ պատկերին անդրադարձավ ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի կերպարվեստի բաժնի հայցորդ, Մարտիրոս Սարյանի տուն-թանգարանի գիտաշխատող *Քնար Կարվալյանը* (գիտական ղեկավար՝ Ս. Մանուկյան): ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի սփյուռքահայ արվեստի և միջազգային կապերի բաժնի հայցորդ, Ալ.Թումանյանի անվան ճարտարապետության ազգային թանգարան-ինստիտուտի տնօրենի տեղակալ *Անի Գրիգորյանը* (գիտական ղեկավար՝ Ա.Աղասյան), Հայաստանի Երրորդ հանրապետության ժամանակաշրջանի պանթեոնային հուշակոթողների գեղարվեստական և տիպաբանական առանձնահատկություններին նվիրված զեկուցման մեջ

անդրադարձավ պանթեոնային հուշակոթողների տեղադրման և կառավարության կողմից սահմանված կարգերին ու չափորոշիչներին:

«Հ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի սփյուռքահայ արվեստի և միջազգային կապերի բաժնի հայցորդ *Մարի Աբրահամյանը* (գիտական ղեկավար՝ Մ. Կիրակոսյան) հանդես եկավ «Կնոջ կերպարը Ստեփան Աղաջանյանի արվեստում» բանախոսությամբ, որտեղ դիտարկեց նկարչի կերտած կանացի դիմանկարները՝ ճշգրտելով որոշ աշխատանքների վերնագրերը և թվագրումները:

ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅՈՒՆ: «Մարգարիտ Բաբայանը՝ Գոհարիկ Ղազարոսյանի մասին» բանախոսության մեջ Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտի տնօրեն, արվ. թեկն. *Նիկոլայ Կոստանոյանը* քննության առավ հայ կոմպոզիտոր և դաշնակահար Գոհարիկ Ղազարոսյանի (1907–1967) համերգային և ստեղծագործական գործունեության մասին հայ դաշնակահարուհի, երգչուհի (մեցցոսոպրանո), երաժշտագետ և մանկավարժ Մարգարիտ Բաբայանի (1874-1968) հողվածները: Քրիստափոր Քուշնարյանի անվան արվեստի դպրոցի տնօրեն, Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի հայցորդ *Էդգար Գյանջումյանը* (գիտական ղեկավար՝ Ն. Ավետիսյան) «Ռոք երաժշտության պատմության էջերից» բանախոսության մեջ դիտարկեց հայկական ռոք երաժշտության առաջացման և զարգացման հիմնական փուլերը: «Հ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի երաժշտության բաժնի ավագ գիտաշխատող, Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտի գիտական բաժնի վարիչ, արվ. թեկն. *Տաթևիկ Շախկուլյանն* անդրադարձավ ֆուգա երաժշտական ձևի էությանն ու տարածմանը՝ ցույց տալով տոնիկա-դոմինանտային հարաբերակցության փոխակերպումները Տիգրան Զուխաճյանի, Ալեքսանդր Հարությունյանի և Անտ Բաբաջանյանի ֆուգաներում: «Հ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի երաժշտության բաժնի ասպիրանտ *Գոռ Սալնազարյանը* (գիտական ղեկավար՝ Ա. Ասատրյան) ներկայացրեց Մարիամ Թումանյանի հուշերը հայ օպերային երգիչ, բարիտոն Բեգլար Ամիրջանյանի մասին: «Հ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի երաժշտության բաժնի հայցորդ *Մարիաննա Պողոսյանը* (գիտական ղեկավար՝ Ա. Ասատրյան) «Լարային կամիթային գործիքների պատկերները հնագույն գտածոների վրա և դրանց կապը կիթառի հետ» զեկուցման մեջ անդրադարձավ կիթառի ծագումնաբանության հարցին՝ վերլուծելով գավաթների հարթաքանդակ պատկերները: Կոմիտասի աշակերտ, երաժշտագետ-բանահավաք, խմբավար Միհրան Թումանյանի (1890-1973) երաժշտագիտական-հրապարակախոսական գործունեությանն էր վերաբերում «Հ ԳԱԱ արվեստի ինս-

տիտուտի երաժշտության բաժնի հայցորդ, Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի դասախոս *Սաթենիկ Ղափանյանի* (գիտական ղեկավար՝ Ա. Ասատրյան) զեկուցումը, որտեղ Թումանյանի գեղագիտական հայացքները ներկայացվեցին նրա գործունեությունը բնութագրող մի քանի հոդվածների վերլուծությամբ: ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի երաժշտության բաժնի հայցորդ *Շուշանիկ Հովհաննիսյանի* (գիտական ղեկավար՝ Ծ. Մովսիսյան) զեկուցումը վերնագրված էր «Երվանդ Երկանյանի անդրադարձը Վահան Տերյանին»: «Վայոց Ձորի օրորների երաժշտական բարբառի հետազոտական փորձ՝ 33 և մեկ օրորերգի օրինակով» թեման արձարծեց ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի ժողովրդական երաժշտության բաժնի կրտսեր գիտաշխատող *Անի Հակոբյանը* (գիտական ղեկավար՝ Ա. Փահլևանյան) անդրադարձավ հայ ժողովրդական օրորի՝ Վայոց Ձորի շրջանում արված գրառումների երաժշտական բարբառի ուսումնասիրությանը և վերլուծական մոտեցմամբ հիմնավորեց 33 օրորերգի բնութագիրը: ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի երաժշտության բաժնի հայցորդ *Մերի Գրիգորյանը* (գիտական ղեկավար՝ Ա. Ասատրյան) դիտարկեց հայ կոմպոզիտոր և դաշնակահար Ստեփան Էլմասի *Դաշնամուրային առաջին կոնցերտը*: «Գերմանացի երգեհոնահար՝ Մարտին Լյուկեր» զեկուցմամբ հանդես եկավ ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի երաժշտության բաժնի գիտաշխատող, արվ. թեկն. *Հովհաննես Մանուկյանը*: Բանախոսը ներկայացրեց էջեր գերմանացի անվանի երգեհոնահարի ստեղծագործական գործունեությունից: ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի երաժշտության բաժնի հայցորդ *Աննա Հայրապետյանը* (գիտական ղեկավար՝ Ա. Ասատրյան) «Հայաստանյան ջազի ակունքներում» զեկուցման մեջ կարևորեց կոմպոզիտոր Արտեմի Այվազյանի դերը Հայաստանի պետական ջազ նվագախմբի կայացման գործում և ընդգծեց Հայաստանում ջազի զարգացման խթանիչ դերի ու այվազյանական նվագախմբի գործունեության նշանակությունը: «Հայկական երաժշտական համաժողով. անցած ուղին և ձեռքբերումները» բանախոսության մեջ ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի երաժշտության բաժնի ավագ գիտաշխատող, արվ. թեկն. *Լիլիթ Արսենյանը* ներկայացրեց Հայկական երաժշտական համաժողով հասարակական կազմակերպության անցած ուղին և ձեռքբերումները: ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի երաժշտության բաժնի հայցորդ *Արմենուհի Բաբլոյանի* (գիտական ղեկավար՝ Ծ. Մովսիսյան) զեկուցումը նվիրված էր Գևորգ Արմենյանի «Խորտակում» օպերային: Հայ հոգևոր երաժշտության Ութնայն համակարգի ուսումնասիրությանն էր նվիրված Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսեր-

վատորիայի ասպիրանտ, Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտի գիտաշխատող *Լիլիթ Հարությունյանի* (գիտական ղեկավար՝ Մ. Նավոյան) «Դարձվածք ձայնեղանակները ութձայն համակարգի վենետիկյան համակարգում» բանախոսությունը, որտեղ հեղինակն առաջին անգամ փորձեց հստակեցնել դրանց վենետիկյան տարբերակների բնութագրերը:

ԿԻՆՈ: ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի սփյուռքահայ արվեստի և միջազգային կապերի բաժնի ավագ գիտաշխատող, արվ. թեկն. *Արսեն Համբարձումովը* ներկայացրեց «Միմինո» ֆիլմը և ազգային բնավորության որոշ գծեր» զեկուցումը: Հեղինակն անդրադարձավ ազգային բնավորության որոշ գծերի և ֆիլմի միջոցով զուգահեռներ անցկացրեց մեր իրականության հետ: «Բնույթով կատակերգական երկխոսությունների առանձնահատկությունները հայկական ֆիլմերում» զեկուցման մեջ ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի սփյուռքահայ արվեստի և միջազգային կապերի բաժնի հայցորդ *Ասյա Սահակյանը* (գիտական ղեկավար՝ Ս. Գալստյան) քննության առավ ֆիլմերի այնպիսի երկխոսություններ, որոնք դարձել են թևավոր խոսքեր, այդօրինակ երկխոսությունների միջոցով շեշտեց կերպար կառուցելու, առօրյա խոսքի հարըստացման և ֆիլմի «երկարակեցությունն» ապահովելու երևույթները:

ՃԱՐՏԱՐԱՊԵՏՈՒԹՅՈՒՆ: «Սևանավանքի ճարտարապետական հորինվածքը» զեկուցման մեջ ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի ճարտարապետության բաժնի ավագ գիտաշխատող, ճարտարապետության և շինարարության Հայաստանի ազգային համալսարանի դասախոս, ճարտ. թեկն. *Արեգ Հասրաթյանն* ընդգծեց Սևանա վանքի Սբ.Առաքելոց և Սբ.Աստվածածին եկեղեցիների ճարտարապետական առանձնահատկությունները: Ճարտարապետության և շինարարության Հայաստանի ազգային համալսարանի ճարտարապետության տեսության, պատմաճարտարապետական ժառանգության վերականգնման, վերակառուցման, գեղեցիկ արվեստի և պատմության ամբիոնի ասիստենտ, Ալ.Թամանյանի անվան ճարտարապետության թանգարան-ինստիտուտի գիտաշխատող, ճարտ. թեկն. *Դավիթ Նահապետյանն* ուսումնասիրեց «Բանակի տաճարի քարտաշ վարպետների նշանները», որոնց մի մասը հեղինակի կողմից հայտնաբերվել են 2014 թվականին, իսկ մնացածը՝ 2016-ին՝ տեղում կատարված այցերի ժամանակ: Բանախոսը համեմատական զուգահեռներ անցկացրեց այլ պաշտամունքային կառույցների վարպետների նշանների հետ՝ տալով Բանակի տաճարի թվագրության հետ կապված փաստեր: ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի ասպիրանտ *Յաշար Հոստինգադե Նադադեի* (ԻԻՀ, գիտական ղեկավար՝ Դ. Քերթմենջյան) բանախոսությունը նվիրված

էր «Հասարակական շինություններում էներգիայի հուսալիության և անվտանգության ապահովումը՝ վերականգնվող էներգիայի կիրառությամբ» թեմային: «Դիվիսկայի բնակելի համալիրի ճարտարապետական առանձնահատկությունները» զեկուցմամբ ներկայացավ Ճարտարապետության և շինարարության Հայաստանի ազգային համալսարանի մագիստրանտ *Արմինե Քթոյանը* (գիտական դեկավար՝ Դ. Նահատակյան), ով, համաձայն տեղում կատարված չափագրությունների և բանավոր աղբյուրների, քննարկեց Ջավախքի Դիվիսկա բնակավայրի՝ Նահատակյանների բնակելի համալիրի ճարտարապետությունը և հանդես եկավ համալիրի վերակազմության առաջարկով: ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի ճարտարապետության բաժնի գիտաշխատող, Ճարտարապետության և շինարարության Հայաստանի ազգային համալսարանի դասախոս, ճարտ. թեկն. *Հրանտ Հովսեփյանի* բանախոսությունը նվիրված էր ներկայումս կիսավեր Սուլակ Մայրավանքի Սբ.Աստվածածին եկեղեցու նախակազմության նախագծի մշակման ընթացքում ծագած խնդիրների լուծումների և վերակազմության նախագծի առաջադրմանը:

Գիտական նստաշրջանի աշխատանքները եզրափակիչ «Վլադիմիր Բարխուդարյանը և ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտը» զեկուցման մեջ ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի սփյուռքահայ արվեստի և միջազգային կապերի բաժնի ավագ գիտաշխատող, արվ. թեկն. *Մերի Կիրակոսյանն* անդրադարձավ վաստակաշատ պատմաբան, հայագիտության բնագավառի ճանաչված կազմակերպիչ, գիտության վաստակավոր գործիչ, ՀՀ ԳԱԱ ակադեմիկոս Վլադիմիր Բարխուդարյանի հեղինակած 3 աշխատություններում առկա կերպարվեստի անդրադարձներին և ներկայացրեց էջեր մեծավաստակ ակադեմիկոսի և ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի միջև հաստատված կապերի մասին:

Նստաշրջանն անցավ ակտիվ քննարկումների և կառուցողական հարցադրումների առողջ մթնոլորտում:

Գիտաժողովի արդյունքներն ամփոփեց և եզրափակիչ խոսքով հանդես եկավ ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի տնօրենի տեղակալ, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր **Աննա Ասարյանը**:

Մերի Կիրակոսյան

արվեստագիտության թեկնածու

ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի երիտասարդ

արվեստաբանների խորհրդի նախագահ

**«ԵՐԵՎԱՆԻ ՓՈՂՈՑՆԵՐԻ ՈՒ ԴՐԱՆՑ ՀԱՐԱԿԻՑ ԿԱՌՈՒՅՑՆԵՐԻ
ՆԱԽԱԳԾՄԱՆ, ԿՈՄՊՈԶԻՑԻԱՅԻ, ԴԻԶԱՅՆԻ ՈՒ ԱՐՏԱՔԻՆ
ՁԵՎԱՎՈՐՄԱՆ ԽՆԴԻՐՆԵՐՆ ՈՒ ԲԱՐԵԼԱՎՄԱՆ
ՀՆԱՐԱՎՈՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ» ԳԻՏԱԿԱՆ ԹԵՄԱՅԻ
ԱՐՏԱՍԱՀՄԱՆՅԱՆ ՀԵՏԱԶՈՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ¹**

Գիտական թեմայի հետազոտական աշխատանքները սկսել են դեռևս 2015թ. սկզբին, իսկ աշխատանքներն ավելի արդյունավետ և առարկայական են դարձել 2016թ. դեկտեմբերից, երբ հետազոտությունը թեմատիկ ֆինանսավորման է արժանացել ՀՀ ԿԳՆ ԳՊԿ-ի կողմից²: Թեմայի իրականացման համար աշխատում են նաև արվեստագիտության թեկնածու Մերի Կիրակոսյանն ու ճարտարապետության թեկնածու Հրանտ Հովսեփյանը:

Հետազոտության սկզբնական փուլը, որտեղ մանրամասն հստակեցրել էինք աշխատանքային պլանը, համարում ենք լիովին իրականացված, իսկ այժմ հստակեցնենք հետազոտության առաջին փուլում կատարված աշխատանքներն ու 2018թ. անելիքները:

Հետազոտության շրջանակում առաջին առարկայական ուսումնասիրությունը կատարել ենք Երևանի Մեսրոպ Մաշտոցի պողոտայում, որտեղ բացահայտեցինք պողոտայի ու դրա հարակից շինությունների արտաքին ձևավորումների մի շարք թերություններ, ինչպես նաև արդեն լուծված մի շարք խնդիրներ: «Երևանի Մաշտոցի պողոտայի և դրա հարակից շինությունների ձևավորումներն ու խնդիրները» վերնագրով հոդվածը 2016թ. հայոց լեզվով տպագրվել է երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական տասներորդ նստաշրջանի ժողովածուում, էջ 38-49:

Մաշտոցի պողոտային զուգահեռ հետազոտական աշխատանքներ են իրականացվել նաև Երևանի Աբովյան, Տերյան, Նար-Դոս փողոցներում, ինչպես նաև Կոմիտասի պողոտայի որոշ հատվածներում. այս փողոցների վերաբերյալ հոդվածները կպատրաստենք առաջիկայում:

Հետազոտության հաջորդ կարևոր քայլը միջազգային փորձի ուսումնա-

¹ Հետազոտությունն իրականացվել է ՀՀ ԿԳՆ գիտության պետական կոմիտեի տրամադրած ֆինանսավորմամբ՝ 16YR-2A010 ծածկագրով գիտական թեմայի շրջանակներում:

² Բոլոր հոդվածները տեղադրված են հետևյալ հղմամբ՝ <https://sci.academia.edu/MartinHarutyunyan/Papers>:

սիրումն էր, որը համարում ենք թեմայի կարևոր առավելություններից, այսինքն՝ բացի երևանյան փողոցների տեղային դիտարկումներից ու մասնագիտական գրականության ուսումնասիրություններից պարտադիր էր ուսումնասիրել նաև եվրոպական քաղաքների փողոցների նախագծման ու դրանց հարակից շինությունների արտաքին ձևավորումների փորձը:

2017թ. մայիսին տեղային դիտարկումներ և ուսումնասիրություններ ենք իրականացրել Հունգարիայի մայրաքաղաք Բուդապեշտի մի քանի փողոցներում և պողոտաներում՝ քննարկելով դրանց հարակից կառույցների արտաքին ձևավորման առանձնահատկությունները: Ուսումնասիրվել և հոդված են ներառվել շենքերի էքստերիերների առանձնահատկություններն ու փողոցների կահավորման դետալները: «A design examination of Budapest streets and the adjacent constructions» հետազոտական աշխատանքը 2017թ. անգլերենով տպագրվել է միջազգային «Молодой Ученый» ամսագրի 31 (165) համարում, էջ 72-74:

Եվրոպական հաջորդ քաղաքը Բարսելոնան էր, որտեղ, ըստ աշխատանքային պլանի, 2017թ. հուլիսին կատարեցինք մի շարք դիտարկումներ և հետազոտություններ ինչպես քաղաքի փողոցներում և պողոտաներում, այնպես էլ քաղաքային արխիվում և դիզայնի թանգարանում: Շուրջ 10-օրյա հետազոտական աշխատանքների ընթացքում իրականացրի թվով 12 պողոտաների և փողոցների նախագծման հետազոտական, ինչպես նաև դրանց հարակից կառույցների արտաքին ձևավորման աշխատանքների ու փողոցների կահավորման խնդիրներին ու առավելություններին վերաբերող փաստագրական և մասնագիտական-հետազոտական աշխատանքներ: Ուսումնասիրել, քննարկել և վերլուծել ենք քաղաքի բնակելի և ոչ բնակելի թաղամասերի շենքերի էքստերիերները, հասարակական օբյեկտների գովազդային ցուցանակները, լուսային համակարգերը, փողոցների կահավորման դետալներն ու դրանց նախագծման մեթոդաբանությունն ու տարբերություններն այլ քաղաքների և հատկապես Երևանի զուգահեռներում: Բարսելոնա քաղաքում կատարված աշխատանքն անգլերենով մանրամասն ներկայացված է «Hayka через призму времени» միջազգային ամսագրի 7-րդ հատորում՝ «A Design Research of Barcelona Streets and the Adjacent Constructions» անվամբ հոդվածի տեսքով, էջ 122-126:

Թեմային առնչվող տեղային դիտարկումներից ու ուսումնասիրություններից բացի, կատարել ենք նաև մի շարք մասնագիտական գրականության ուսումնասիրություններ: Ուսումնասիրվել են ճարտարապետական կոմպոզի-

ցիայի մի շարք առանձնահատկություններն ու նախագծման հիմունքները, որոնց վերաբերյալ հրատարակել ենք հոդված հայոց լեզվով «Կանթեդ» գիտական պարբերականի 2017թ. թիվ 3 (72) համարում՝ «Երևանի փողոցների ու դրանց հարակից կառույցների նախագծման ու արտաքին ձևավորման խնդիրներն ու բարելավման հնարավորություններն ըստ ճարտարապետական կոմպոզիցիայի հիմնական մեթոդների» վերնագրով, էջ 242-249:

2018թ. ընթացքում իրականացվելու է հետազոտության 2-րդ՝ վերջնական փուլը, որի ընթացքում կատարվելու են ուսումնասիրություններ Թբիլիսիում, Ստամբուլում, հնարավորության դեպքում նաև Սանկտ Պետերբուրգում: Կիրառարակվեն հոդվածներ կատարված աշխատանքների վերաբերյալ, ինչպես նաև, հավանաբար, կպատրաստենք հոդվածների ժողովածու կամ գրքույկ՝ նվիրված հետազոտության ընթացքին ու վերջնարդյունքներին:

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Հոդվածում ներկայացված են «Երևանի փողոցների ու դրանց հարակից կառույցների նախագծման, կոմպոզիցիայի, դիզայնի ու արտաքին ձևավորման խնդիրներն ու բարելավման հնարավորությունները» գիտական հետազոտական աշխատանքի 2016 - 2017թթ. արտասահմանյան հետազոտությունները Բարսելոնա և Բուդապեշտ քաղաքներում: Ներկայացված են թեմային առնչվող այն հոդվածների հակիրճ նկարագրությունները, որոնք տպագրվել են 2016-2017թթ.:

Թանայի բաներ – Երևան, Բարսելոնա, Բուդապեշտ, դիզայն, նախագծում, փողոցներ, կոմպոզիցիա, ճարտարապետություն:

МАРТИН АРУТЮНЯН

ЗАРУБЕЖНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ НАУЧНОЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОЙ ТЕМЫ “ПРОБЛЕМЫ И ВОЗМОЖНОСТИ УСОВЕРШЕНСТВОВАНИЯ ПРОЕКТИРОВАНИЯ, КОМПОЗИЦИИ, ДИЗАЙНА И ВНЕШНЕГО ОФОРМЛЕНИЯ УЛИЦ ЕРЕВАНА И ПРИЛЕГАЮЩИХ СООРУЖЕНИЙ”

В статье представлены исследовательские работы 2016-2017 годов в Барселоне и Будапеште по научной теме “Проблемы и возможности усовершенствования проектирования, композиции, дизайна и внешнего оформления улиц Еревана и прилегающих сооружений”. Представлены также описания статей связанных с темой, которые были опубликованы в 2016-2017 годах.

Ключевые слова – Երևան, Барселона, Будапешт, дизайн, проектирование, улицы, композиция, архитектура.

Martin HARUTYUNYAN

**INTERNATIONAL RESEARCH WORKS OF THE RESEARCH TOPIC
“PROBLEMS AND IMPROVEMENTS CONCERNING ARCHITECTURAL,
COMPOSITIONAL AND EXTERIOR DESIGN OF YEREVAN STREETS AND
ADJACENT CONSTRUCTIONS”**

The article presents research works in 2016-2017 in Barcelona and Budapest of the scientific topic “Problems and improvements concerning architectural, compositional and exterior design of Yerevan streets and adjacent constructions”. There are also the descriptions of articles related to the topic, which were published in 2016-2017.

Key words – Yerevan, Barcelona, Budapest, design, project, streets, composition, architecture.

**ՄԱՐԳԱՐԻՏ ԲԱԲԱՅԱՆԸ
ԳՈՎԱՐԻԿ ՂԱԶԱՐՈՍՅԱՆԻ ՄԱՍԻՆ**

«Գոհարիկ Ղազարոսյանի մահվան լուրը ինձ շատ վշտացրեց: Նա դեռ շատ եռանդուն և կորովի անձնավորություն էր... օժտված էր մեծ տաղանդով և մեծ վարպետությամբ: Եթե նա ապրեր Սովետական Հայաստանում, ՍՍՌՄ-ում, կլիներ ճանաչված ու հարգված կոմպոզիտոր: Նա, անկասկած, հանրապետության ժողովրդական արտիստուհի կլիներ: Շատ ափսոս, որ նա այդքան վաղ հեռացավ կյանքից: Այնուամենայնիվ ես հասցրի նրա հետ ծանոթանալ ու զրուցել:

Նրա դաշնամուրային պրեյուդները և էտյուդները հիանալի, առաջնակարգ գործեր են...»¹:

Այս տողերի հեղինակն է Արամ Խաչատրյանը: Իսկ խոսքը «պօլսահայ երաժշտական իրականության պայծառ դեմքերից»² հայ կոմպոզիտոր և դաշնակահար, վաղամեղիկ Գոհարիկ Ղազարոսյանի (դեկտեմբերի 21, 1907, Կոստանդնուպոլիս – հոկտեմբերի 29, 1967, Փարիզ) մասին է, ով Փարիզում աշակերտել է Լ.Լևիին (դաշնամուր) և Պ.Դյուկային ու Ժ.Ռոժե-Դյուկասին (կոմպոզիցիա): Բնակվել է Կ.Պոլսում, զբաղվել մանկավարժական և երաժշտական-հասարակական գործունեությամբ: 1934 թվականից համերգներով հանդես է եկել Եվրոպայի բազմաթիվ քաղաքներում և ԱՄՆ-ում, կատարել հնագույն վարպետներից մինչև նորագույնների երկերը՝ ներառյալ Կոմիտասի և սեփական ստեղծագործությունները: Հեղինակել է կամերային գործեր, դաշնամուրային երկու կոնցերտ, «Մի մոր պատմությունը» բալետը՝ ըստ Անդերսենի, ստեղծել ծավալուն հայկական երգի ինքնատիպ տեսակ (Ավ.Իսահակյանի «Կտակ», Ս.Կապուտիկյանի «Սիրերգ», Մեծարենցի «Եկեսցե» խմբերգը և այլն): Կոմպոզիտորի «մեղեդիական արվեստը արմատներով կապված է հայկական ժողովրդական և հոգևոր երգին, ներդաշնակությունը զարգացել է ժողովրդականի հետ սերտ միաձուլվող դիատոնիզմից, հասել մինչև խրոմատիզմի և դիստոնանսների գործածության XX դ. բնորոշ առատությանը: Տպագրված են դաշնամուրային 24 էտյուդները, Կոմիտասի՝ 1913-ին հավաքած ժողովրդա-

¹ **Բրուտեան Յ.**, Հայ երաժշտության աշխարհասփիռ ընձիղները, Երեւան, 1996, էջ 38:

² Նույն տեղում:

կան երգերից 20-ի դաշնամուրային շարադրությունը, աշուղական երգերի մշակումներ են»³:

Հայ դաշնակահարուհի, երգչուհի (մեցցո-սոպրանո), երաժշտագետ և մանկավարժ Մարգարիտ Բաբայանի (1874-1968) շնորհիվ մենք տեղեկություններ ենք ստանում Գ. Ղազարոսյանի թե՛ համերգային և թե՛ ստեղծագործական գործունեության մասին:

«Յառաջի»՝ 1949թ. դեկտեմբերի 8-ի համարում տպագրվում է Մ. Բաբայանի «Գոհարիկ Ղազարոսեանի նուագահանդէսը» հոդվածը, որտեղ հեղինակն ուրախությամբ և հպարտությամբ անդրադառնում է Ամերիկյան ակումբում նոյեմբերի 30-ին ժամը 21-ին տեղի ունեցած համերգին և դաշնակահարուհու մեծ հաջողությանը: Նա նկատում է. «Օրիորդը, որ ոչ միայն հիանալի դաշնակահարուհի է, այլ և երգահան ու երաժշտագետ, սքանչելի ծրագիր էր կազմած՝ կատարել երաժշտության պատմութիւնը, սկսելով Բախէն, անցնելով Անգլիա նոյն ժէ դարու նշանաւոր երաժիշտ Պըրսէլի, ֆրանսացի քնքոյշ քնարական Կուպրէնի, փայլուն իտալացի Սկարլատիի երկերը նուագելով և վերջացուց առաջին մասը Մոցարտի և Պէթհովընի սօնատներով:

Երկրորդ մասը սկսաւ Վեբերի, Շուպէրթի և Շումանի կտորներով և այնուհետև անցաւ Բրամսի, Շոպէնի, Լիստի և վերջացրեց Կոմիտաս վարդապետի Երանգի պարով:

Օրիորդին խաղը թէ քաղցր, թէ քնքոյշ և երբ պէտք է խրոխտ, եռանդուն, լեցուն, հմուտ և կերպարափոխուելով ըստ կտորի քնաւորութեանը՝ մեծ հաճոյք պատճառեց ներկայ հասարակութեան, որ կազմուած էր գլխաւորապէս ամերիկացի և ֆրանսական տարրերէն:

Որքան մխիթարական է ունկնդրել այդպէս հիանալի կերպով պատրաստուած և օժտուած երաժշտուհուն, որին երաժշտական միջոցները այնքան բազմազան և հարուստ են: Մաղթենք որ մեր հասարակութիւնը կարողանայ ծանոթանալ և գնահատել այդպէս օժտուած տաղանդաւոր հայ երաժշտուհուն»⁴:

Մ. Բաբայանը հոդված է գրել նաև Գոհարիկ Ղազարոսյանի՝ 1950թ. փետրվարի 4-ին Salle Gaveau սրահում կայացած մենահամերգի մասին⁵, որի

³ Աթայան Ռ., Ղազարոսյան Գոհարիկ, Հայկական սովետական հանրագիտարան, հատոր 7, Երևան, 1981, էջ 22:

⁴ Բաբայան Մ., Գոհարիկ Ղազարոսեանի նուագահանդէսը, «Յառաջ», 8 դեկտեմբերի, 1949:

⁵ Babaian M. Le concert de la pianiste Koharik Gazarossian // Կտրտուկներ, ԳԱԹ, Մ. Բ. ֆ., N 234-1.

ընթացքում դաշնակահարուհին կատարել է Բախի Քրոմատիկ ֆանտազիան և ֆուգան, Շումանի «Կառնավալը», Լիստի «Մեֆիստո-վալսը», Մոցարտի, Կուպերենի և Շոպենի ստեղծագործություններից, ինչպես նաև Կոմիտասի դաշնամուրային գործերից:

«Որչափ հպարտ կարող ենք լինել՝ ունենալով մեր մէջ այդպիսի հազուագիտ արուեստագիտուհի՝ ինչպէս որ է Գոհարիկ Ղազարոսեանը,- գրում է Մ.Բաբայանը 1953 թվականին,- Նա ոչ միայն չափազանց զարգացած, դաշնամուրի բոլոր գաղտնիքներուն տիրապետած նուրբ դաշնակահարուհի է, որ ամբողջ մի սիստեմ գլուխ բերած է, անուանելով «պիէն թամբէրէ», թեթեացնելու համար ուրիշ դաշնակահարներէն յայտագիր կազմելու դժուարին գործը, բայց նոյնպէս հիանալի երգահան է եւ ապացոյցը տուաւ իր նուագահանդէսին, 19 մարտին, Սալ Բլէյէլ-Շոբէն սրահին մէջ իր «Բրէլիդ է Ֆիւկ»ին մէջ, որ դրած էր համեստօրէն յայտագրի վերջը եւ որ երեւան կը հանէր իր արտակարգ երաժշտական պատրաստութեան ու զարգացման, նորագոյն թեքնիքին հետ, իր խոր հայկական հոգին եւ կը ստեղծէր մի ինքնորոյն իրեն յատուկ գործ»⁶: Հողվածագիրն ընթերցողին տեղեկացնում է, որ «Միզիք է Ռատիօ» թերթին խմբագիրը Էրիք Սարնէթ հրավիրած է մեր երաժշտուհուն ներկայացնելու իր «Ալպօմ պիէն թամբէրէ» գործը, *Ռըվի Միզիքալ* թերթի սրահում, մարտի 28ին ժամը 16ին, ընտիր գեղարուեստական հասարակութեան առաջ»⁷:

Անդրադառնալով դաշնակահարուհու ստեղծագործական օժտվածությանը՝ Մ.Բաբայանը նկատում է, որ «նշանաւոր սրնգահար Գարաճէն նուագելու է Ղազարոսեանի «Շարական»ը, որ իրեն ներշնչած է մեր եկեղեցական երաժշտութիւնը, եւ յուզումնալից արտայայտութիւնն է իր հայկական հոգուն: Ուրիշ հետաքրքրական գործեր ունի օր. Գոհարիկը, որոնց մասին իր ժամանակին պիտի բաժանենք մեր տպաւորութիւնը ընթերցողներին հետ»⁸:

Այնուհետև հողվածագիրն անդրադառնում է դաշնակահարուհու գործունեությանը. «Հետեւելով տարէց տարի իր գործունէութեանը, ինչպէս չհիանալ իր մեծ յառաջադիմութեան, նոյնիսկ թեքնիք տեսակետէն, առանց խոսելու իր խորունկ ու մտածուած այլազան արտայայտութեան համար, որ ի յայտ կը բերէ իր մեծ երաժշտական պատրաստութիւնը եւ անխոնջ յառաջադիմական տենչը, որ ոգեւորում է իր նուագը»⁹:

⁶ **Բաբայան Մ.**, Գոհարիկ Ղազարոսեան, «Այսօր», 27 մարտի, 1953:

⁷ Նույն տեղում:

⁸ Նույն տեղում:

⁹ Նույն տեղում:

Դաշնակահարուհու կատարմամբ առաջին բաժնում հնչում են Բախի, Պյոթսելի, Կուպերենի, Սկարլատիի, Մոցարտի ու Բեթհովենի, իսկ երկրորդ բաժնում՝ Շումանի, Բրամսի, Շոպենի, Լիստի և Դեբյուսիի գործերից: Հայտագրից դուրս Ղազարոսյանը նվագում է Կոմիտասի «Երանգին», որի կատարումը «անհուն հիացմունք բերա»¹⁰:

«Հասարակութիւնը ոգետրուած հեռացաւ դահլիճէն,- եզրափակում է իր հողվածը Մ.Բաբայանը,- ցաւելով որ այդ կարետոր նոյնչափ համեստ որքան արժէքատու արտիստը, մեր մէջ պիտի չգործէ, այլ հեռու այս աշխարհի մեծ կենտրոնէն, որ է Բարիզը գեղարուեստի տեսակէտէն»¹¹:

Հողվածից տեղեկանում ենք նաև, որ Գ.Ղազարոսյանը նույն ծրագրով կրկին հաջողությամբ հանդես էր եկել Նիս քաղաքում մարտի 13-ին, այս համերգից հետո մեկնելու է Շվեյցարիա ու Գերմանիա՝ համերգով հանդես գալու Դյուսելդորֆում:

Քննության առնելով Գ.Ղազարոսյանի ստեղծագործությունը և անդրադառնալով նրա հեղինակային համերգին՝ Մ.Բաբայանը նկատում է. «Նա (հունիսի 18-ին տեղի ունեցած հեղինակային համերգը – Ն.Կ.) ապացոյց եղաւ իր ստեղծագործական մեծ տաղանդի և այն դէրի, որ նա կատարում է իր ազգին վերաբերեալ. ինչպէս ժամանակին Ֆրանց Լիստը, աւելի մօտ մեզի Բելա Բարտոկը հունգարացի մեծ երաժիշտները, ռուսները՝ ինչպէս Մուսորգսկի, Ռիմսկի Կորսակով, Բօրտէէն (Բորոդին – Ն.Կ.) և Բալակեր (Բալակիրս - Ն.Կ.), նա դիմում է կրօնական և ժողովրդական այնքան հարուստ մեր աղբիւրներին և պարզ եղանակները զարգացնում, ճոխացնում և դարձնում կատարեալ շեֆ-դիւլներ (շեդևրներ – Ն.Կ.): Իր անձնական ուժեղ գեղարուեստական անձը այնպիսի դրոշմ ունի և իր մեծ երաժշտական պատրաստութիւնը օգնելով՝ կատարեալ գործեր է ստեղծում, որոնք դառնում են միջազգային առանց հայկական հոգին կորցնելու: Այս բոլորին կարելի է աւելացնել այն, որ լինելով հիանալի դաշնակահար, նա միջոց ունի ինքը ներկայացնելու իր գործերը և բարձրացնելու նոցա արժէքը և յաջողութիւնը»¹²:

Այնուհետև հողվածագիրն առանձին-առանձին անդրադառնում է Գ.Ղազարոսյանի՝ համերգին հնչած ստեղծագործությունների վերլուծությանը: «Առաջին երկու շարականները,- գրում է Մ.Բաբայանը,- ծախս ձեռքին համար

¹⁰ Նույն տեղում:

¹¹ Նույն տեղում:

¹² **Բաբայան Մ.**, Գոհարիկ Ղազարոսեան. երկրորդ նուագահանդէսը, ԳԱԹ, Մ.Բ.Ֆ., N 234-2:

գրուած (1940թ.) «Որ դասուց Երկնատրագ» և «Անկանխմբ առաջի քո», որ Ճրագալոյցի ժամանակ կ'երգուին, առաջին վայրկեանից ստեղծեցին խորին կրօնական զգացմունք և նախապատրաստեցին աւելի ևս ընկղմուելու իր երաժշտութիւնը վայելելու:

Prelude et Fugue (1941 թ.) սքանչելի «Խորհուրդ Խորին»ի եղանակով տարուած. արուեստագիտուիին ճիշտ է թեմա տալուց յետոյ մի այնպիսի զօրատու անձնական երաժշտական գործ է ստեղծում, նրա զարգացումը, ճոխ հարստութիւնը յուզիչ և տպաւորիչ են և գաղափար են տալիս մեր կրօնական երաժշտութեան գեղեցկութեանը, այդ ուժեղ գեղարուեստական հագուստին շնորհի:

Սոնատը, որ իր հանգուցեալ վարպետ Րոժէ-Դիւկասին յիշատակին է նուիրուած (1956 թ.) չորս մասէն բաղկացած մեծ երաժշտական գործ է: Երրորդ մասը, ներշնչուած Ներսէս Շնորհալիի «Նայաց Սիրով» շարականով: Թէ որչափ ասածս ճիշտ է, այս ըրպէիս իմանում եմ, որ Փարիզի կոնսերվատօրիայի գրադարանապետը՝ որ ներկայ էր երեկոյթին, օրիորդին խնդրեց, որ սօնատի ձեռագիրը հաճի նուիրել այդ հաստատութեանը մեծամեծ երաժիշտ-ների շարքում երեւալու համար:

Album bien Tempéré ի (1943) առաջին կտորը Choral ներշնչուած է «Հայր Մեր»ի եղանակով, երրորդը՝ Pière Populare Կոմիտաս վարդապետի «Սարերը կրակ եմ արել, իմ եարին իմաց եմ արել» եղանակը օգտագործած է արուեստագիտուիին: Իսկ երկու պրելիւդը (Deux préludes) Կոմիտաս վարդապետի 70 անտիպ երգերէն վերցրած՝ «Աղջի մէրդ մեռել ա» և «Աղջի, անունդ Շուշան» ձոնուած այս տողերի գրողին (1942), չափազանց յաջող են:

Վերջին ութ վարիասիօները (Huit Variation sur un thème populaire arménien (1938) ներշնչուած անմահ վարդապետի «Շուշիկի» պարերգով, իր եօթերորդ մասին մէջ «Տէր Ողորմեա»ի յիշատակը կը բերէ: Իր անձնական գործերէն «Թռչունը Պատուհանի Առաջ» անասելի յաջողութիւն ունեցաւ, և դաշնակահարուիին ստիպուեցաւ 2-3 անգամ նուագելու, շատ գնահատուեցաւ իր վերջին etudeը (1959)¹³:

Եվ իսկապես, Գ.Ղազարոսյանն է, որ առանձնապես դիմել է կոմիտասյան մինչ այդ անհայտ ազգագրական նյութերին՝ ստեղծելով մեներգեր, խմբերգեր, իսկ դաշնամուրային 24 էտյուդների վերաբերյալ «նշանաւոր երաժշտական քննադատ Միշէլ Հիւվէն գրել է, թէ այդ ստեղծագործութիւնները

¹³ Նույն տեղում:

տեխնիկայի տեսակետից դժուարին, միեւնոյն ժամանակ ֆոլկլորիկ երաժշտութիւնից ներշնչուած ինքնատիպ եւ երաժշտական խոր մտածում պարունակող գործեր են»¹⁴:

Վերջում նպատակահարմար ենք գտնում ներկայացնել Մ.Բաբայանի ֆոնդում գտնվող՝ նրան հասցեագրված Գ.Ղազարոսյանի նամակներից երկուսը՝ թվագրված 1961 և 1962 թվականներով¹⁵, որոնք գիտական շրջանառության մեջ են դրվում առաջին անգամ:

«Իսթանպուլ, 15 փետր. 1961

Ի՛մ անոյշ Մարգարիտ բարեկամուհիս, եւ պատանեզան սիրելիս ա՛յն ինչ որ օրենքն է կեանքիս: Մայրս գնաց, բոլոր մայրերուն նման, ձգելով անմոռանալի յիշատակ մը և կսկիծ մը որ անուն չունէ:

Նամակդ, բարեկամութեանդ ու [դժվար ընթեռնելի] քաջութիւն տուին ինձ: Յուսամ թէ նոր բժիշկդ քեզ լաւացնէ. այնպիսի antibiotiqueեր կան այժմ, որ կարելի պիտի ըլլայ բուժել, սիրելի Մարգարիտ, և Ածոյ կամոք, եթէ Մայիս 26-ին Փարիզ ըլլամ, պիտի գամ ուժով քեզ համբուրել և ողջունել:

Քոյրս Մարտ ամսոյն կը վերադառնայ:

Աշխատանքս Dei Gesehichti [դժվար ընթեռնելի] հասաւ մեր պատկերին, այսինքն՝ վերջինին: Քիչ մը կանգ կ'առնեմ, սիրելիս: Կը պատրաստեմ վերջին Ձեր 24 pieces bien tempereesները, որոնք Ած եթէ ուզէ, պիտի տպագրուին:

Պրն A. Raveanն զիս կը ներկայացնի Maison Carel et compagnie 17 rue Martel, որպէսզի անոնցմէ խնդրեմ հրատարակութեանը a) brochureի մը նախ 24 Programmes a tonalitesի յետոյ հրատարակութեանը երաժշտական, դաշնակի կտորներուս, b) նոյնպէս թուով 24 անուանուած "Album bien temperé":

Այն պարագային ուր ընդունին զբաղուիլ այս գործով, ինձի համար ամենամեծ ուրախութիւնը պիտի ըլլայ կեանքիս:

Կը համբուրենք քիչ, Մալվինան ու ես, կը հայցեմ Ած մէ որ քեզի պարզակի երկար կեանք և ուժ [դժվար ընթեռնելի]:

քու՝ անկեղծ Գոհարիկ

Պր. Աթայանը դրկեց Կոմիտաս հատոր Ա.ը մեներգերուս հաւաքածուն»:

«Istanbul 1962 Դեկտ. 26

Ի՛մ սիրելի Մարգարիտ,

¹⁴ **Բրուտեան Յ.**, Հայ երաժշտութեան աշխարհասփիւռ ընծիւղները, էջ 37:

¹⁵ ԳԱԹ, Մ.Բ.Ֆ., N 112:

Շատուց է քեզնից լուր չունիմ. կը յուսամ, որ առողջութիւնդ լաւ է և ինքզինքդ հանգիստի ժամեր կտաս: Շա՛տ եմ կարօտցեր քեզ:

Այս վերջերս, [դժվար ընթեռնելի] անիգայ բազմաթիւ ելոյթներով: Մեր երգիչը և երգչուհին քաջալերելու համար, իրենց քօնսերներուն ընկերացայ:

Հիմա ի՛մ ստեղծագործ աշխատանքիս նուիրուած եմ: Մասնաւորապէս դաշնամուրի etudeներ գրեցի որոնցմէ ճրդին հասած եմ:

Յետոյ «Մօր մը պատմութեան» Յրդ պատկերին orchestrationը լրացուցիչ տակաւին 2 պատկեր ունեմ orchestren ընելիք:

Իսթանպուլն մնալովս, ստեղծագործ աշխատանքս կը յառաջանայ:

Ինչպէս են, Մարգարիտ ջան, քու աշակերտները: Հոս ունեմ նոր ուժեր, որոնցմէ մեկ երկուքը միջազգային մրցումի կը պատրաստեմ:

Ուսուցչի մը համար մրցումը հետաքրքրական է. ստիպուած ենք մեր maximumը տալ աշակերտին: Բայց ընդհանուր առմամբ երաժշտական մթնոլորտի պակաս կայ:

Արայեն շա՛տ յուսահատ նամակ մը ստացայ Ռոբերտ Աթայանէն իմացայ թե ինքն, իր կինը դէպի Իտալիա արձակուրդ ունեցեր են:

«Մեր վերադարձին շունչ առնելու ժամանակ չէինք ունեցած» կը գրէ:

Կը յուսամ, Մարգարիտ ջան, շուտով քու բարի լուրերդ ունենալ:

Կը համբուրեմ ջերմօրէն ձեռքերդ և երեսներդ

անկեղծ զգացումներով՝ քո Գոհարիկը

1963-ի համար ջերմագին մաղթանքներս կ'ուղարկեմ յուսալով, որ Աձ արժանի պիտի ընի մեզ զիրար տեսնելուն»:

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Հոդվածում քննության են առնվում հայ կոմպոզիտոր և դաշնակահար Գոհարիկ Ղազարոսյանի (1907–1967) համերգային և ստեղծագործական գործունեության վերաբերյալ հայ դաշնակահարուհի, երգչուհի (մեցցո-սոպրանո), երաժշտագետ և մանկավարժ Մարգարիտ Բաբայանի (1874-1968) հոդվածները:

Բանալի բաներ – Մարգարիտ Բաբայան, Գոհարիկ Ղազարոսյան:

НИКОЛАЙ КОСТАНДЯН

МАРГАРИТ БАБАЯН О ГОАРИК ГАЗАРОСЯН

В статье рассматриваются публикации армянской пианистки, певицы (меццо сопрано), музыковеда и педагога Маргарит Бабаян (1874-1968) о кон-

цертной и творческой деятельности армянского композитора и пианистки Гоарик Газаросян (1907-1967).

Ключевые слова – Маргарит Бабаян, Гоарик Газаросян.

NIKOLAY KOSTANDYAN

MARGARIT BABAYAN ABOUT GOHARIK GHAZAROSIAN

The article discusses the publications authored by Armenian pianist, singer (mezzo-soprano), musicologist and pedagogue Margarit Babayan (1874-1968) about concert and creative activity of Armenian composer and pianist Gohar Ghazarosian (1907-1967).

Key words – Margarit Babayan, Gohar Ghazarosian.

ՌՈՒԴՈՒՑ ԽԱՉԱՏՐՅԱՆ. ԳԾԱՆԿԱՐՆԵՐ ԼԵՎԿԱՍԻ ՎՐԱ

1970-1980-ական թթ. Ռուդոլֆ Խաչատրյանի ստեղծագործությունը թևակոխում է նոր փուլ: Նկարչի բուռն, զգացմունքային խառնվածքը նրան անդադար մղում է գեղարվեստական նորանոր բացահայտումների: Հետաքրքիր է, որ ստեղծագործական կյանքի ընթացքում նա բազմիցս անդադարձել է գեղանկարին, սակայն շատ կարճ ժամանակ անց կրկին վերադարձել իր նախընտրած գծանկարին: Գրաֆիկական աշխատանքը գեղանկարի վերածելու ձգտումը, հավանաբար, մղել է նրան գերադասած տեխնիկան փոխանցել լևկասի վրա, որը մինչ այդ դեռևս գրաֆիկայում չի կիրառվել, սակայն Վերածննդի արվեստում գրունտապատ թղթի վրա տարբեր տեխնիկաների համադրմամբ ստեղծագործություններ են արվել, որոնք առաջացնում էին բազմազունություն: Պատահական նվերը՝ լևկասի հիմնաներկով պատված տախտակը, կանխորոշել է նկարչի ստեղծագործության հետագա ուղին: Հիմնաներկի այդ տեսակն ինքնին նորություն չէր միջնադարում. այդ տեխնիկայով բազում սրբապատկերներ են կերտվել:

Պատրաստման եղանակն այժմ էլ հիմնականում նույնն է. որքան հիմնաներկի շերտը բարակ ու հավասար է արվում, այնքան նկարն ավելի լավ է պահպանվում: Չորացնելուց հետո հիմնաներկով պատած տախտակը հրղկվում, ողորկվում է:

Լևկասի տեխնիկայով նկարիչը մեկնարկային մի քանի ինքնանկարներ է ստեղծում: Անձանոթ տեխնիկան լայն հնարավորություն է բացում նկարչի առաջ, լևկասի յուրօրինակ փայլի շնորհիվ գծանկարը ձեռք է բերում համեմատաբար ավելի մեծ խորք ու հեռանկարի պատրանք, թվացյալ ծավալ, լույսի և ստվերի առավել նուրբ անցումներ¹:

Արսենի Տարկովսկին Խաչատրյանի այդ տարիների արվեստում նորարարությունից և վիրտուոզ մատուցումից զատ, հատկապես առանձնացնում է գույնի ուրույն «ներկայության» փաստը: Ըստ նրա՝ նկարչի գծանկարը լևկասի վրա, սեպիան կամ սանգինան, իրենց էությամբ լինելով միագույն, առաջաց-

¹ Տե՛ս **Зубов В.** Леонардо да Винчи. Москва-Ленинград, 1961, стр. 168-169: Լեոնարդո դա Վինչին առանձնացնում է հեռանկարի երեք միջոց՝ մարմինների տարբեր աստիճանների ավարտվածություն, լույսի և ստվերի կիրառում և օդային հեռանկար:

նում են բազմագունության անսպասելի տպավորություն: Սպիտակափառ լևկասը կարծես լուսավորվում է ներսից, լույսը ճառագում է, ծուլվում նրբագծերին՝ կենդանի թրթիռ տալով պատկերին²:

Նկարիչը, մնալով «մարդկային ճակատագրերի տարեգիր», դիմանկարների հետ միաժամանակ ստեղծում է նաև նատյուրմորտներ ու սակավաթիվ բնապատկերներ: Տեխնիկական նորամուծությունը թարմ լիցքեր է հաղորդում Խաչատրյանի ստեղծագործությանը: «Ես խոնարհվում եմ անանուն վարպետների առաջ, - նշել է Խաչատրյանը, - ովքեր ստեղծել են այս նյութը և դարերի խորքից կանխորոշել մեր ճանապարհը»³:

Լևկասի հերոսները մեզ ծանոթ բարետես, հմայիչ և հպարտ կեցվածքով անհատներ են: Նկարիչը շարունակում է արտիստիկ մեկնաբանությամբ պատկերել մերկ բնորոշների, կամային տղամարդկանց: Ի տարբերություն նախորդող փուլի՝ այժմ հատկապես գերակշռում են սեպիայով կամ այլ՝ «խառը» տեխնիկայով արված գծանկարները, ընդ որում ոչ սակավ օգտագործվում է նաև ածուխը: Հիմնաներկի լուսակիր առանձնահատկությունը, ամրությունը հնարավոր են դարձնում դրա վրա թողնել անգամ շատ բարալիկ գծեր, ինչը թղթի պարագայում անհնար էր: Այդ ամենը նոր շունչ և յուրահատուկ թրթիռ է հաղորդում գործերին: Միխայիլ Լազարևը նշել է. «Խաչատրյանի գրաֆիկայում միշտ ինչ-որ մոնումենտալ բան է եղել, պատահական չէ, որ ոմանք նույնիսկ ընդհանրություն, նմանություն են գտել նրա ստեղծագործությունների և հայկական խաչքարերի միջև: Եվ այդ խաչքարերի պես էլ Ռուդոլֆ Խաչատրյանի նկարներից և ոչ մեկը չի կրկնվում»⁴:

Ռուդոլֆ Խաչատրյանը թե՛ տղամարդ և թե՛ կին մերկ բնորդի մեջ տեսնում է բոլոր ժամանակների մարդուն՝ իմաստագեղագիտական պատկերացումներով հարելով անտիկ շրջանին: Նրա գրեթե բոլոր կերպարներն ասես մեր օրերից չեն. մերկ անդամ, արտահայտիչ դիմագծերով և գեղեցիկ կազմվածքով ադամորդիներ են նրանք, որ հիշեցնում են հին հունա-հռոմեական արվեստը, իսկ երբեմն էլ, ընդհակառակը՝ շքեղ, փոքր-ինչ «թատերականացված» զգեստներով հանդերձավորված անձինք՝ հերոսներ, որոնք թեև իրենց

² Տե՛ս **Хачатрян Рудольф**. Метаморфозы (автор вступительной статьи Тарковский А.). Москва, стр. 160:

³ Տե՛ս **Хачатрян Рудольф**. Рисунок (автор вступительной статьи Игитян Г.). Москва, 1984 (без пагинации):

⁴ Տե՛ս **Хачатрян Рудольф**. Рисунок (автор вступительной статьи Лазарев М.). Москва, 1984 (без пагинации):

էութամբ դեռ անցյալում են, սակայն նրանց դեմքերում, հայացքում, կեցվածքում ներկայի արտացոլանքն են կրում: «Մեր ժամանակակիցների դիմանկարները, որոնց հերոսներն ինչ-որ չափով հնաոճ հագուստով են, արտաքին տվյալների ճշգրտորեն փոխանցման պարագայում նկարչի կողմից դիտվում էին փոքր-ինչ մեր ժամանակից շեղված, հեռացված դասական արվեստի լույսի ներքո»⁵: Նկարիչը յուրովի կամրջել է ժամանակները, զինված է անցյալով, սակայն միտված է ապագային՝ որպես դասական դիմանկարի վարպետ:

Ռուդոլֆ Խաչատրյանի դիմանկարային ժառանգության մեջ որքան նրբագեղ, թովիչ ու քնքուշ են կին բնորդները, նույնքան ուժեղ, կամային, առնական՝ տղամարդիկ: Կանացի և տղամարդկանց մարմինների տարբերությունն ակնհայտ է ոչ միայն նրանց մարմինների կառուցվածքից, անկախ նրանից բնորդները մերկ են, թե ոչ, այլ ընդգծված է պարանոցի, ձեռքերի յուրաքանչյուր մկան⁶: Նրա գծանկարների շարքում առանձնահատուկ տեղ են զբաղեցնում պարզապես հայրողիների և ճանաչված մշակութային գործիչների դիմանկարները:

Ռուդոլֆ Խաչատրյանի աշխատանքներում բնության ծնունդ մարդն է, ով այնքան մոտ է մայր հողին, ավանդույթներին և ամենևին էլ պատահական չէ, որ հերոսները, «սավառնելով» տարբեր ժամանակաշրջաններում, մեր օրերում ընդունելի և ընկալելի են: Լևկասի վրա պատկերված բնորդուհիները Խաչատրյանի ոճի սահմաններում են, նրանք բնական են, կենդանի: Առավել ևս, որ լևկասի տեխնիկան մարմինը դարձնում է ավելի «հյութեղ» ու դիտողին մոտ: Նկարելամիջոցները և տարիների ընթացքում հեղինակի ձեռք բերած հմտությունը թույլ են տալիս նրան բացահայտել «թույլ սեռի» մեջ թաքնված առեղծվածը, նրա էությունը:

Համաշխարհային արվեստում կնոջ կերպարը, որքան էլ բազմադեմ ու հակասական, այնուհանդերձ առաջին հերթին հիմնված է զգացմունքի վրա: Այդպիսին է և Խաչատրյանի հերոսուհին. նկարչի բնորդուհիներն անհատ-

⁵ Տե՛ս **Белогорлова Л.** Рисушки Рудольфа Хачатряна // Москва, Искусство, 1979, N 9, стр. 30:

⁶ Տե՛ս **Аксенов Ю., Закин Р., Зонненштраль Е., Кригер Ф., Тарасевич Г.** Рисунок и живопись. Том II. Москва, 1963, стр. 51-67: Կին և տղամարդ բնորդների մարմինների տարբերությունների, առանձնահատկությունների վերաբերյալ մանրամասները ներկայացված են հետևյալ աշխատության մեջ: Նույն թեմայի վերաբերյալ նաև տե՛ս **Барчаи Е.** Анатомия для художников. Будапешт, 1982, стр. 248:

կերպարներ են, որոնք, անկախ տարիքից, միանգամայն տարբեր են, ունեն հետաքրքիր բնավորություն, յուրահատուկ գեղեցկություն և առինքնող ջերմություն: Իսաչատրյանի ընկալմամբ կինն ընտանիքի կենտրոնն է, կյանքի աղբյուրը, տղամարդուն մշտապես ոգեշնչող ու ներշնչող անփոխարինելի էակը:

Իսաչատրյանի նկարներում կրկին ներկա է մերկ մոդելը: Ակնհայտ է, որ լրջագույնս ուսումնասիրված է ոչ միայն կանացի մարմինը, այլև նրա ներքին կառուցվածքը...⁷: Նկատելի է, որ նա հատկապես կանանց է նրբորեն նկարում, թվում է՝ գծերը հազիվ են հայտնվել լևկասի մակերեսին: Տղամարդու և ոչ մի մարմին նման եթերային, գրեթե թափանցիկ արված չէ: Նկարիչը չափազանց զգույշ է մոտենում կանանց կերպարներին և կնոջ մարմինը կառուցում նրբահյուս «մանրաթելերից»: Նստած «Մերկը» (1981), «Ծաղկեպսակով Անեչկան» (1985) և «Մերկը: Կիսադեմ» (2000)՝ մինչև գոտկատեղն արված պատկերների կոմպոզիցիան գրեթե միանման է. բնորդուհիները կողքից են դիտված:

«Մերկը» գծանկարի հետ նայող գեղեցկադեմ բնորդուհին խնձոր ունի ձեռքին: Դիտողի ուշադրությունը սևեռվում է կանացի մարմնի գեղանկության վրա. կինն ասես հեռանալուց առաջ մի վերջին հայացք է նետում դիտողին:

«Ծաղկեպսակով Անեչկան» գծանկարում նախ և առաջ գրավում են հերոսուհու մարմինը ծածկած «կտորեղենը» և վարսերը: Կոմպոզիցիան բաց ու մուգ երանգների արտահայտիչ հակադրությունների զուգորդում է: Աղջկա մարմինը ծնվում է հիմնաներկի ճերմակափայլից: Թեև առանց հատուկ ընդգծելու, նրբերանգների ու ստվերների օգնությամբ, նրբորեն շեշտվել-լուսավորվել են կուրծքն ու դեմքը: Այս նկարելաոճով, ազատությամբ Իսաչատրյանն ստեղծել է պերեդվիժնիկների արվեստին հարող մտերմություն, անկեղծություն⁸, դրանց շնորհիվ նա հանգել է մարդկային մարմնի պլաստիկային, ծավալների կառուցվածքին, ձգտել է հասկանալ՝ ինչպես է շարժման և ձևի փո-

⁷ Այս մասին առավել մանրամասն տե՛ս **Ростовцев Н.** Академический рисунок. Москва, 1973, стр. 41: Աշխատության մեջ հեղինակը նշում է, թե նկարիչը պետք է պատկերացում ունենա մարմնի ներքին՝ մկանային համակարգի մասին, որպեսզի կարողանա ճշգրտությամբ արտահայտել բնորդի կառուցվածքը:

⁸ Տե՛ս **Сидоров А.** Рисунок русских мастеров: вторая половина XIX века. Москва, 1960, стр. 219-220: Հեղինակն անդադառնում է պերեդվիժնիկների ստեղծագործություններում գծի բացությանը, մարմինների դիրքի ազատությանը, անմիջականությանը, լուսավորությանը վերաբերող մանրամասներին:

խազդեցության միասնությունն արտահայտվում գծով և այլն⁹:

Ի տարբերություն նախորդ գծանկարի՝ «Մերկը: Կիսադեմ» աշխատանքի բնորոշումը մարմինը «թաքնված» չէ: Այստեղ կտորեղենը մերկությունը չի անջատում ճերմակ հիմնաներկից: Առանց հակադիր երանգների մարմնին ծավալ հաղորդելու՝ նկարիչը հեռանկարի էֆեկտ է ստեղծում: Ֆոնից հազիվ տարբերվող տոների «խաղով» առանձնացված է մարմնի յուրաքանչյուր «ելևէջ»: Նկարիչը «սուղ» երանգներով ստեղծում է շքեղ «գունագեղություն»: Նման կատարելության Խաչատրյանը հասնում է ոչ միայն նկարչական նյութի փոփոխության շնորհիվ: Ինչպես միևնույն բնորոշումին է տարիների հետ հասունանում, «փորձառություն» ձեռք բերում, այդպես էլ փոփոխվում, նոր հնչողություն են ստանում նկարչի քնքուշ, հազիվ հավող նրբագծերը՝ այն զգացողությունն առաջացնելով, թե դրանք ևս նկարչի առաջացող տարիքի ու հարըստացող կենսափորձի հետ յուրովի «այրանում» են: Տարիք առնելով՝ առավել «խտանում» են նաև կյանքի գունեղանգները: Խաչատրյանի ստեղծագործական որոնումը չի դադարում տեղում: Անտուան Վատոն, տարիքի հետ իր նկարներին առավել պայծառություն հաղորդելով, հասնում էր զարմանալի խորության: Հայ գծանկարիչն էլ, խտացնելով գույները, իր այդ շրջանի գործերում նույնիսկ մթությանը լուսավոր երանգ է ներարկում:

Առհասարակ յուրաքանչյուր նկարիչ գեղեցկության իր ընկալումն ունի: Կանայք Խաչատրյանի նկարներում տարբեր են: Սակայն կա ինչ-որ ընդհանրություն. նրա պատկերած սքանչելի էակներից յուրաքանչյուրն իդեալականացված է, կենդանի, ապրող ու շնչող, կապվող դասական արվեստի հետ¹⁰:

Տարիների ընթացքում նկարչի ձեռագիրը փոքր-ինչ փոխվում է. երանգները մգանում են, մի տեսակ թանձրանում: Սակայն այս պարագայում անգամ նույն 1985-ին ստեղծած «Մերկի» և «Իսպանուհու» բնորոշումների մարմինները կառուցված են թավշե նրբագույն երանգավորումներով: Այստեղ կրկին հանդիպում ենք հմտությամբ արված ծալքավոր զգեստների, որոնք «Մերկի»

⁹ Տե՛ս **Докучаева В.** Рисунки Алексея Кравченко. Москва, 1974, стр. 49: Դիմանկարի ճշգրիտ ճանաչման և պատկերման հետ կապված այլ հանգամանալի տեղեկությունները տե՛ս **Леонардо да Винчи.** Избранные произведения. Том первый. Москва-Ленинград, 1935, стр. 258:

¹⁰ Տե՛ս **Очерки по истории русского портрета конца XIX – начала XX века.** Москва, 1964, стр. 11: Աշխատության մեջ անդրադարձ է կատարվել դասական արվեստի բնորոշների և մասնավորապես բնորոշումների պատկերման առանձնահատկություններին, նրանց զգացմունքային կերպավորումներին և այլն:

մեջ ընդամենը ռեկվիզիտի դեր են կատարում՝ իբր փորձելով «ծածկել» հերոսուհու մերկությունը, սակայն, ըստ էության, ավելի ընդգծելով դա: Առհասարակ Խաչատրյանն իր նյութերի միջոցով կարողանում է ցուցադրել կերպարների անմիջականությունն ու անկեղծությունը՝ հմայիչի ու հրաշալիի բոլոր չափանիշներով, Վերաձննդի մեծ նկարիչների պատկերած կանանց բնորոշ գրավչությամբ: «Արհամարհելով նատուրալիստական մանրամասնման վտանգը՝ նկարիչը սիրով ու խնամքով է մշակում մարդկային մարմինը, մաշկը, մազերի ֆակտուրան՝ ասես կենդանի նյութը մոտեցնելով հագուստի նյութին», - գրում է արվեստաբան Մոյսեյ Կազանը¹¹: Բնորոշուհիներին պատկերելիս նկարչի արվեստի զգացմունքայնությունն աստիճանաբար ձեռք է բերում հոգեբանական գծեր, զգացմունքի շարժումն սկսում է արտահայտել հոգու շարժումը: Նկատելի է, որ Խաչատրյանն իր հերոսների բնավորությունը բացահայտել է ստեղծագործական պրոցեսի ընթացքում նրանց հետ երկխոսելիս: Ինչպես իր աշխատության մեջ նկատում է Ն. Մալախովը, ճշմարիտ արվեստին նկարիչը հանգում է իրականության՝ գեղարվեստական ընկալման շնորհիվ¹²: Որոշ դիմանկարներում ակնհայտ է ինչ-որ դրամա, հերոսի անձնականի հոգեբանական կառուցվածքն օգնում է դիտողին թափանցել բնորոշների ներաշխարհը՝ ստեղծագործությունը վերածելով մի ամբողջ պատմության:

«Արևելյան հագուստով աղջիկը» (1997), «Դեռահասը» (1998), «Աղջկա դիմանկար» (1999) գործերում հեղինակը կարծես հետամուտ է կլասիցիզմի ոճին, երբ զգեստի ընդգծված պարզությունը հնարավորություն է տալիս զգալու հողանի ձեռքերի, պարանոցի, կրծքի պլաստիկ կատարելությունը: Գծանկարներում թևածում են բնորոշների նուրբ հոգին, նրանց թրթռուն զգացմունքայնությունը: Հերոսուհիների՝ ունկնդրին նայող խոշոր աչքերում հարցեր ու պատասխաններ կարելի է գտնել: Հերոսների նման արտիստիկ պատկերման մասին է խոսել Վալերի Տուրչինը, երբ վկայել է. «Նկարվողներն սկսեցին նայել դիտողին սևեռուն հայացքով, նրանց կեցվածքը ձեռք բերեց «խոսող» բնույթ. մեկը դիտավորյալ նշանախոսություն է անում՝ ձգտելով մենախոսությունը վերածել երկխոսության, իսկ մյուսն էլ, ընդհանրապես, ցանկանում է խոսել»¹³: Ակամա կոմպոզիցիոն ու ռճաձևային որոշակի զուգահեռներ են անցկացնում Խաչատրյանական երիտասարդ կանանց և գերմանացի գեղանկարիչ ու քան-

¹¹ Ռուդոլֆ Խաչատրյան (նախաբանի հեղինակ՝ Կազան Մ.), էջ 5:

¹² Տե՛ս **Малахов Н.** Искусство, эстетика, жизнь. Москва, 1963, стр. 46:

¹³ **Хачатрян Рудольф.** Рисунок (автор вступительной статьи Турчин В.), стр. 32.

դակագործ Ֆրանց Ֆոն Շտուկի «Գարուն» (1909) ստեղծագործության միջև, որտեղ, ինչպես Խաչատրյանի պարագայում, բնորդուհիների անբասիրությունը հաճախ մոգական-երագային է: Նկարիչը սիմվոլիստ փիլիսոփաների և արվեստագետների պես նախընտրում է երազների ու անուրջների աշխարհը: Միաժամանակ տեսիլքն ու անուրջը միաձուլվելով՝ մարմնավորում են աստվածային անմատչելիություն ու անարատություն, և թվում է, թե Խաչատրյանի բոլոր նմանօրինակ կերպարների սկզբնատիպը նախամայր եվան է:

Ինչպես իր բնավորությամբ էր Խաչատրյանը ծայրահեղ՝ մերթ մեղմ ու քնքուշ, մերթ բռնկուն ու հախուռն, այդպես էլ իր արվեստում էր: Բնորդուհիներին ինչպես էլ որ պատկերում է՝ կամ մերկ, բնածին կամ ընդհակառակը՝ հանդերձավորված բազմապիսի ու տարատեսակ ծալքավոր զգեստներով, չալմաներով, գլխաշորերով, միևնույնն է, ստեղծագործողը միշտ զերծ է միալար, միապաղաղ, սովորական, կենցաղային ընկալումից:

«Իտալուիու դիմանկար» (1981), «Վրացուիու դիմանկար» (1986), «Մարիամ» («Մոկո»), «Լուսինե» (1988) լևկասներում պատկերվածները հանդիսավոր բնույթ են կրում: Այդ հանդիսավորության հետ մեկտեղ նրանք գրեթե չեն գործում, այլ առավել մտածկոտ են ու խոհուն: Բնորդուհիներն ապրում են խորունկ հոգևոր կյանքով: Նրանցից յուրաքանչյուրը գուցե փոքր-ինչ ներամփոփ է, սակայն առլեցուն է ներքին աշխուժությամբ:

Արդեն առիթ ունեցել ենք նշելու, որ Խաչատրյանը կողմնակից է միահունչ, պարզ երանգների: Սակայն նա երանգների աստիճանավորման վարպետ է: Դրանցից յուրաքանչյուրն ունի իր թաքուն «ենթատոնը», ինչպես տողերն են ունենում ենթատեքստ: «Ենթատոներն» էլ իրենց հերթին ունեն ենթատեքստ-հնչողություն: Վասիլի Կանդինսկու ստեղծագործության գիտակ Վալերի Տուրչինը Խաչատրյանի յուրահատուկ ինքնարտահայտման մասին ասել է. «Նկարչի աշխարհը, որ ռեալ կյանքին զուգահեռ է, սավառնում է իր և հավերժության անկշռության միջև: Վարպետը զբաղված է նրանով, որ փորձում է իր կերպարներն այնչափ հիշվող դարձնել, որպեսզի, հեռանալով ցուցահանդեսից, դիտողը չմոռանա նրանց: Նա փորագրում է դրանք մեր հիշողության մակերեսին, տպավորում մեր գիտակցության մեջ՝ փորձելով «իրենը» դարձնել մերը»¹⁴:

Արտիստիկ արտահայտչականությամբ են արված այն ստեղծագործությունները, որտեղ բնորդները ներկայացնում են իրենց մասնագիտությունը:

¹⁴ Նույն տեղում:

«Ղերասանուհին» (1983) ծիգ, հպարտ կեցվածք է ընդունել՝ պատրաստ լուսա և տեսանկարահանումների: «Քանդակագործ Իննա Օլևսկայայի դիմանկարը» (1983) «ցուցադրում» է արվեստագետ-քնորդի իր խառնվածքը: «Մենախոսությունն» (1984) ասես դուրս է գալիս նկարի շրջանակներից և «լսելի» դառնում դիտողին: «Ջեմման» (1987), տարիների իմաստնությունն ամբարած, բազմանշանակ ժպիտով է նայում դիտողին ու երկխոսության հրավիրում նրան:

Ժամանակաշրջանները հերթագայում են մեկը մյուսին, սակայն չի պակասում կնոջ հանդեպ նկարչի հետաքրքրությունը, որը զարգացում է ապրում և նոր արտահայտչամիջոցներ որոնում ու գտնում:

Խաչատրյանի ստեղծագործություններում առկա է իրականության, ռեալության հետ նմանությունը, որը դասական դիմանկարի պարտադիր պայմաններից է: Եվ անկախ իր հերոսներից, նկարելաոճից, ժամանակից, մարմնավորած բոլոր կերպարներում, անշուշտ, ներկա է ինքը՝ Ռուդոլֆ Խաչատրյանը: Բնականաբար մինչ յուրաքանչյուր աշխատանք ավարտելը նկարիչն անցկացրել է այն ոչ միայն իր երևակայության ու ներաշխարհի, այլև իր հոգու պրիզմայի միջով: Նկարները մասն են հեղինակի, հեղինակը՝ նկարների: Հիրավի, լավ է ասված, որ «նկարիչն իր կյանքում շատ նկարներ է ստեղծում, բայց փաստորեն նա ստեղծում է մեկ նկար՝ իր նկարը»¹⁵:

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Ռուդոլֆ Խաչատրյանի ստեղծագործությունները հայ տաղանդավոր նկարչի անհատականության և իր իսկ կերպարի յուրատիպ արտացոլումն են արվեստում: Հոդվածում փորձ է արվում վերլուծելու լևկասի վրա արված նկարչի ստեղծագործությունները: Այստեղ դիտվում է դիմանկարների միջոցով հեղինակի ինքնարտահայտման խնդիրը:

Քանալի քաներ – Ռուդոլֆ Խաչատրյան, դիմանկարներ, ինքնարտահայտում, լևկաս, կոմպոզիցիա, գրաֆիկական աշխատանքներ, ռեալիզմ:

РИПСИМЕ ВАРДАНЯН

РУДОЛЬФ ХАЧАТРЯН: РИСУНКИ НА ЛЕВКАСЕ

Искусство Рудольфа Хачатряна – это своеобразное отражение, взаимосвязь самой личности талантливого армянского художника с его образом, воп-

¹⁵ Տե՛ս **Խաչատրյան Շ.**, Գծանկարի նոր շունչը // «Սովետական արվեստ», Երևան, 1974, N 5, էջ 25:

лощенным в искусстве. Данная статья является попыткой проанализировать рисунки сделанные на левкасе. В статье рассматривается проблема попыток самовыражения собственной личности посредством портретов.

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

HRIPSIME VARDANYAN

RUDOLF KHACHATRYAN: DRAWINGS ON THE LEVKAS

Rudolf Khachatryan's art - is a kind of reflection, the relationship of the personality of a talented Armenian artist with his image embodied in art. This article is an attempt to analyze the drawings on the levkas. The problem of trying to express himself through portraits is discussed.

Key words – Rudolph Khachatryan, portraits, self-expression, levkas, composition, graphic works, realism.



«Մերկը» (1981, լևկաս, սանգինա, 100x80, մասնավոր հավաքածու, Երևան:



«Ծաղկեպսակով Անեցկան» (1985, լակաս, սեպիա, 80x60, Ֆ. Դանիելյանի հավաքածու, Երևան):



«Մերկը: Կիսադեմ» (2000, լակաս, սեպիա, 60x50, մասնավոր հավաքածու):

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՌՈՔԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆ ԷՋԵՐԻՑ

XX դարի զանգվածային երաժշտական մշակույթն ընդարձակ և բազմազան հասկացություն է: Այդ պատմական համատեքստում կարելի է վերլուծել զանգվածային երաժշտական մշակույթի մի շարք երևույթներ, որոնք համաշխարհային տարածում և ճանաչում են ստացել: Այդ երևույթներից է ոռք երաժշտությունը:

Ռոք երաժշտությունը (անգլ. Rock music) հանրամատչելի երաժշտության մի շարք ուղղությունների ընդհանրացված անվանումն է: Rock բառը (անգլերենից թարգմանաբար՝ «օրորել», «ճոճել», «ճոճվել») տվյալ դեպքում ցույց է տալիս այդ ուղղությունների համար բնորոշ ռիթմային զգացողությունները:

Ռոք երաժշտության աղբյուրները գտնվում են բլյուզի մեջ, որից էլ առանձնացել են առաջին ոռք ժանրերը՝ ոռք-ընդ-ոռլը և ոռքբաբիլլին: Ռոք երաժշտության առաջին ենթաժանրերը ծագել են ժամանակի ժողովրդական և էստրադային երաժշտության հետ սերտ կապի մեջ. դա առաջին հերթին ֆոլքն է, քանթրին, սքիֆֆլը, մյուզիք-հոլլը: Իր գոյության ընթացքում փորձեր են եղել ոռք երաժշտությունը սինթեզելու երաժշտության գործնականում բոլոր հնարավոր տեսակների հետ՝ ակադեմիական երաժշտության (արտ-ոռք, առաջացել է 1960-ականների վերջին, և ավելի ուշ ծագած սիմֆոնետայ), ջազի (ջազ-ոռք, ի հայտ է եկել 1960-ականների սկզբին), լատինական երաժշտության (լատին-ոռք, առաջ է եկել 1960-ականների ավարտին), հնդկական երաժշտության (ռազա-ոռք, ծագել է 1960-ականների կեսերին): 1960-1970-ականներին ի հայտ են եկել ոռք երաժշտության գործնականում բոլոր խոշորագույն ենթաժանրերը, որոնցից առավել կարևորներից են, բացի թվարկվածներից, հարդ ոռքը, փանկ-ոռքը, ոռք-ավանգարդը: 70-ականների վերջին – 1980-ականների սկզբին առաջացան ոռք երաժշտության այնպիսի ժանրեր, ինչպես փոստ-փանկը, նոր ալիքը, այլընտրանքային ոռքը (թեև արդեն 1960-ականների վերջին ի հայտ են գալիս այս ուղղության վաղ ներկայացուցիչները), հարդկորը (փանկ-ոռքի մի խոշոր ենթաժանր), իսկ ավելի ուշ նաև՝ մետալի ենթաժանրերը՝ գրանժ (ի հայտ է եկել 1980-ական թվականների կեսերին), այլընտրանքային մեթալը (առաջացել է 1980-ականների վերջերին):

Ռոք երաժշտության առաջացման և զարգացման հիմնական կենտրոններն են ԱՄՆ-ը և Արևմտյան Եվրոպան (հատկապես Բրիտանիան): Այստեղ են ստեղծվել այնպիսի հանրահայտ խմբեր, ինչպիսիք են «Դիփ փարփ», «Ռոլինգ սթունս», «Ա ցե դե ցե», «Իգլս» և այլն: Երգերի տեքստերի մեծ մասը գրված է և կատարվում է անգլերեն: Սակայն որոշ ուշացումով ազգային ոռք երաժշտությունն ի հայտ է եկել գործնականում բոլոր երկրներում:

Ռոքը Հայաստանում հայտնվել է անցյալ դարի 60-ական թվականներին: Ինչպես նշում է ոռք քննադատ Արտեմի Տրոիցկին. «...այն ժամանակ հանրապետությունում տասնյակ խմբեր էին ակտիվորեն ելույթ ունենում, որոնցից շատերն աչքի էին ընկնում կատարողական բարձր մակարդակով:

Հանրապետությունում ոռք երաժշտության զարգացմանը նպաստում էին ԽՍՀՄ-ում առաջին կանոնավոր միջքաղաքային ոռք փառատոները, որ 1968-1972 թվականներին կազմակերպվում էին Երևանի «Դինամո» համալիրում: Համերգներին մասնակցում էին Մոսկվայի, Լենինգրադի, Մերձբալթիկայի և Ուկրաինայի լավագույն կատարողները: Առանձնահատուկ հանրաճանաչություն էին այն ժամանակ վայելում երգիչ Լևոն Սևանը, կիթառահար Բորիս Անդրասյանի կողմից ստեղծված «1+2» և մոսկովյան «Սկոմորոխի» (Ալեքսանդր Գրադսկու հետ միասին) խմբերը: Ալեքսանդր Գրադսկու խոսքերով համերգների ժամանակ. «...անգամ միլիցիոներները պարում էին շարքերի միջև եղած անցուղիներում, իսկ հետո հիացած հանրությունը երաժիշտներին երեք կիլոմետր տանում էր մինչև հյուրանոց»: Ինչպես հետագայում նշել են քննադատները. «...մեծ չափազանցություն չի լինի ասել, որ այն ժամանակ Երևանը համամիութենական ոռք երաժշտության կենտրոնն էր» (Ռոք երաժշտությունը ԽՍՀՄ-ում, 1990): ԽՍՀՄ-ի առաջին հավաքական խումբը (խումբը կոչվում էր «Սուպեր») ստեղծել էր նույն վերոհիշյալ Մկրտչյանը՝ հատուկ 1972 թվականի էստրադային երգի երևանյան փառատոնին մասնակցության համար: Այդ խմբի կազմում էին հետևյալ երաժիշտները՝ Սերգեյ Գրաչյով (վոկալ, «Լավագույն տարիներ»), Լեոնիդ Բերգեր (վոկալ, «Օրփեոս», «Ուրախ երեխաներ»), Սերգեյ Դյուժիկով (կիթառ, «Սկյութներ»), Իգոր Սաուլսկի (ստեղնաշարային գործիքներ, «Լավագույն տարիներ», «Սկոմորոխներ»), Վիկտոր Դեգտյարյով (բաս, «Սկյութներ») և Յուրի Ֆոկին (հարվածային գործիքներ, «Սկոմորոխներ», «Ծաղիկներ»):

Բայց ավելի ուշ պետական մարմինների ձեռնարկած գործողությունների արդյունքում պատկերը փոխվեց: Մկրտչյանի ձերբակալությունից սկսվեց խորհրդային ոռքի առաջին ալիքի մարումը: Բազմաթիվ ոռք երաժիշտներ, ինչ-

պես Երևանում, այնպես էլ Մոսկվայում, անցան պրոֆեսիոնալ վոկալ-գործիքային համույթներ: Իբրև այս տրանսֆորմացիայի հեռավոր արձագանք՝ տեղի ունեցավ այն, որ ողջ երաժշտության բնորոշ տարրերը նախկին ԽՍՀՄ-ի տարածքում, մասնավորապես Հայաստանում, սկսեցին ակտիվորեն կիրառվել էստրադային երաժշտության մեջ: Երգերի գործիքավորումներում շատ հաճախ առկա էր ողջ երաժշտությանը բնորոշ կիթառի սոլոն:

1981 թվականին Խորհրդային Միությունում առաջին անգամ անցկացվեց միջազգային փոփ-ռոք փառատոն, որին մասնակցում էին արտասահմանից ժամանած բազմաթիվ երաժիշտներ: Փառատոնի կազմակերպիչն էր հանրահայտ ողջ երաժիշտ Ստաս Նամինը: Շուրջ 14 ժամ տևող փառատոնը մեծ հաջողություն ունեցավ: «Թայմս» ամսագիրն այն անվանեց «Երևանյան Վուդսթոք»: Աշխարհի ամենահայտնի ամսագրերից մեկը երևանյան ողջ-փառատոնը համեմատեց աշխարհում երբևիցե կայացած ամենամեծ ողջ-փառատոներից մեկի՝ «Վուդսթոք Մյուզիք & ԱրթՖայր» փառատոնի հետ, որն անց էր կացվել 1969 թվականի օգոստոսի 15-18-ը ԱՄՆ-ի Նյու Յորք նահանգում. որին այցելել էր շուրջ 500 հազար ողջի երկրպագու, և որին մասնակցել էին համաշխարհային ճանաչում ունեցող երաժիշտներ Ջիմմի Հենդրիքսը, Կառլոս Սանտանան, Ջո Քոքերը, Ռավի Շանկարը և այլք: Երևանյան փառատոնից հետո պետության կողմից ողջ երաժիշտների հետապնդումների նոր ալիք բարձրացավ: Իշխանությունների մտավախությունը կարող էր պայմանավորված լինել նաև այն բանով, որ վերոհիշյալ Վուդսթոքյան փառատոնը հայտնի էր ոչ միայն իր հանրահայտ երաժիշտներով, այլ նաև փառատոնի անցկացման օրերին տեղի ունեցած բազմաթիվ ասոցիալ երևույթներով: Սակայն այստեղ անհրաժեշտ է նշել, որ հայկական ողջի հիմնադիրների ստեղծագործության մեջ, ի տարբերություն արևմտյան երաժիշտներից շատերի ստեղծագործության, չեն հանդիպում դեհանտ տարրեր (թմրանյութի օգտագործման, այսպես կոչված «սեռական հեղափոխության», դիվապաշտության կոչեր և այլն): Հայ երաժիշտների արվեստում հաճախ արձարծվում են ազգային ինքնության պահպանման, սոցիալական և պատմական արդարության վերականգնման հարցերը:

Հայկական ողջի զարգացման գործընթացում մեծ ավանդ ունեն «Առաքյալներ», «Բամբիո», «Ասպարեզ», «Ոստան հայոց» խմբերը:

1967 թվականին հայկական ողջ շարժման հիմնադիր Արթուր Մեսչյանի կողմից ստեղծվեց «Առաքյալներ» խումբը: Ինչպես գտնում են բազմաթիվ հետազոտողներ, հենց այս խմբի երաժշտությունն է, որ հայ ունկնդրի մտքում

ամենից հաճախ ասոցացվում է «հայկական ոռք» հասկացության հետ: «Առաքյալները» առաջիններից էին, որ իրենց սեփական խոհափիլիսոփայական տեքստերով երգերը կատարում էին մայրենի լեզվով՝ դրանք ներկայացնելով նաև Հայաստանից դուրս: Խմբի անդամներից էին կիթառահար Լևոն Միքայելյանը և հարվածային գործիքներ նվագող Գրիգոր Նալբանդյանը: Խումբը գոյատևեց մինչև 1976 թվականը և մեծ ժողովրդականություն էր վայելում հատկապես ուսանողների շրջանում: Խմբի միակ ձայնագրված ալբոմը, որ պատվիրվել էր Ամենայն Հայոց Կաթողիկոս Վազգեն Ա-ի կողմից և նվիրված էր 1915 թվականի Եղեռնի զոհերի հիշատակին, այդպես էլ չթողարկվեց «Մեղեդի» ֆիրմայի կողմից:

«Առաքյալների» պառակտվելուց հետո Արթուր Մեսչյանը շարունակեց իր ստեղծագործական գործունեությունը: 1990 թվականին ԱՄՆ-ում նա թողարկեց իր առաջին՝ «Catharsis» սկավառակը, որին երկու տարի անց հաջորդեց «Ցնորված ջութակահարի մենախոսությունը», ապա «Catharsis II»-ը, «Wander»-ը և «Հաղորդությունը», որոնք միանգամից մեծ ճանաչում ստացան թե՛ Սիյուեքում, թե՛ Հայաստանում:

1978 թվականին Գյումրիում Գագիկ Բարսեղյանի կողմից ստեղծվեց «Բամբին» խումբը, որը հանդես էր գալիս հայկական ազգային երաժշտության ժամանակակից գործիքավորումներով, Կոմիտասի ու միջնադարյան երաժշտության յուրովի մեկնաբանություններով, ինչպես նաև հեղինակային կատարումներով: 1982 թվականին Բելոռուսիայի Լիդա քաղաքում կայացած երաժշտական մրցույթ-փառատոնի շրջանակներում մրցանակի արժանացավ «Ֆոլք մյուզիք» անվանակարգում: 1999-2015 թվականներին խումբը թողարկել է 12 սկավառակ, որոնցից են՝ Quake (1999), Pomegranate Music Label (2003), J&G (Jesus & Gregory) (2003), Բամբին (2005) և այլն:

1982 թվականին ստեղծվեց «հեղինակալ» ուղղվածության «Ասպարեզ» խումբը, որն իր հայալեզու ստեղծագործություններն էր կատարում: Խմբի կազմի մեջ մտնում էին Արմեն Թոռոյանը (կիթառ, երաժշտական ղեկավար), Յուրի Մայիլյանը (սոլո կիթառ), Վիտալի Դեմուրյանը (սոլո կիթառ), Գագիկ Թոռոյանը (բաս կիթառ), Դավիթ Օհանջանյանը (թմբուկ), Գարիկ Մարտիրոսյանը (վոկալ), Արթուր Միտինյանը (ստեղնաշարային գործիքներ): «Ասպարեզը» մասնակցեց Տալինի «Ռոք-համայնապատկեր-87» և «Heavy Summer» փառատոններին, իսկ 1989-ին «Մեղեդի» ֆիրման թողարկեց «Ասպարեզ» խմբի «Նզովք» ալբոմը: Հետագայում «Ասպարեզի» երաժիշտներից Արթուր Միտինյանը ստեղծեց իր սեփական «Այաս» խումբը, որը փորձագետների ուշադրու-

թյանն արժանացավ ծանր ոռքի և հայկական հոգևոր երաժշտության ավանդույթների համադրման շնորհիվ, իսկ Յուրի Մայիլյանը մեկնեց Մոսկվա ու դարձավ լավագույն սոլո-կիթառահարներից մեկը:

1986 թվականին Արեգ Նազարյանի կողմից ստեղծված «Ոստան հայոց» խումբը դարձավ ազգային շարժման ակտիվ մասնակիցներից մեկը: «Ոստան հայոցի» ստեղծագործությունը հիմնված էր ազգային երաժշտության մոտիվների, հարդ ոռքի, ինչպես նաև արթ-ոռքի արտահայտչամիջոցների վրա: Խմբի կազմում էին Հովհաննես Կուրդինյանը (վոկալ), Արեգ Նազարյանը (բաս կիթառ), Դավիթ Մուշեղյանը (կիթառ), Լևոն Հախվերդյանը (հարվածային): 1991 թվականին խումբը թողարկել է «Ձարթի որոյակ», 2000-ին՝ «Քիմերներ» սկավառակները:

1980-ականների կեսերին ստեղծվեցին և ակտիվ գործունեություն ծավալեցին մի շարք նոր ոռք խմբեր, որոնցից էին Արա Գևորգյանի «Ռալլի»-ն (1983, փոփ-ոռք), «Վան» (ջազ-ոռք), «Էլիպս» (1986, հարդ ոռք), «Տեսիլք» (1983, դասական ոռք) և այլն: 1993 թվականին վոկալիստ Սարգիս Մանուկյանի և կիթառահար Կարեն Արզումանյանի կողմից ստեղծվեց հարդ ոռք ուղղվածության «Էմփիռեյ» խումբը, որը 2006 թվականին թողարկեց իր առաջին սկավառակը և հաղթող դարձավ «Armenian National Music Awards» փառատոնի «Լավագույն ոռք խումբ» անվանակարգում:

1996 թվականին Վանաձորում ստեղծվեց «Լավ էլի» ալտերնատիվ ոռք ուղղվածության խումբը:

Ռոք խմբերի այս հարուստ պատկերում կան նաև անհատ հեղինակ-կատարողներ: Նրանցից է 1990-ականներից իբրև անհատ ոռք երաժիշտ իր յուրահատուկ արվեստը ներկայացնող և միաժամանակ «Առաքյալներ» խմբի ավանդույթները շարունակող Վահան Արծրունին, որի ստեղծագործությունները ճանաչված և սիրված են հայ ոռք ունկնդրի կողմից:

2000-ականների սկիզբը հայկական ոռքի զարգացման պատմության մեջ նշանավորվեց առաջին հայկական ոռք-օպերայի ստեղծմամբ: Դա «Գրիգոր Լուսավորիչ» օպերան էր, որը նվիրված էր Հայաստանում քրիստոնեության ընդունման 1700-ամյակին: Օպերայի պրեմիերան կայացավ 2001 թվականին Երևանում: Այս մեծակտավ հայկական ոռք ստեղծագործության երաժշտության հեղինակն էր Արման Էլքերտը, իսկ սցենարի հեղինակը և բեմադրող ռեժիսորը՝ Արամ Սուքիասյանը:

Հետաքրքրական է այն, որ հայկական ոռքը, սկսած խորհրդային տարիներից, զարգանում էր առանց ընդհատման, անընդմեջ ստեղծվում էին նոր

խմբեր և ոճական շառավիղն անընդհատ ընդլայնվում էր: 2000-ականներին երևան եկան հետևյալ խմբերը: Վանաձորում ստեղծվեց «Որդան կարմիր» խումբը, որը ներկայացնում էր հարդ ռոք՝ ալտերնատիվ մեթալի և հայկական ֆոլքի հետ մեկտեղ, «G/F», որը կատարում էր դասական ռոք, «The Beautified Project» (2005, մեկնախոսիկ ալտերնատիվ), «WooDoo» (2011, պրոգրեսիվ, նյուուի և իմեթալ և ալտերնատիվ ռոք), «Նաիրի» (2007, հեմիմեթալ), «Ռահ-վիրա» (2011, բլեքմեթալ, արթ մեթալ և հեթանոսական մեթալ), «InComa» (2011, ալտերնատիվ ռոք), «Սվորն» (բլեք մեթալ, առաջին ալբոմը թողարկել են 2005-ին), «Դոգմա» (2008, էթնիկ ռոք) բավականին լայն ստեղծագործական սպեկտր ներկայացնող խմբերը: 2010 թվականից հետո ստեղծվեցին Հայաստանի համար բացարձակ նոր ժանրեր ներկայացնող «Arbor Mortis» (Black metal), «Pantheon of Despair» (Death, Black/Death metal), «Kill Them All» (Trash Metal), «Werewolf» (Punk/Horror punk), «NaqshBand» (Indie), «Acid trace of suicide» (Deathcore), «Doctor at Large» (Indie), «Creepstown» (Grunge) խմբերը:

Համաշխարհային ռոք բեմում ստեղծագործում են բազմաթիվ հայազգի ռոք երաժիշտներ: Նրանցից Սերժ Թանգյանը և Տարոն Մալաքյանը 1995 թվականին ստեղծեցին «System of a Down» խումբը, որի բոլոր մասնակիցներն ազգությամբ հայ են: Տարոն Մալաքյանը, ըստ «Guitar World» ամսագրի, բոլոր ժամանակների 100 մեծագույն հևի մեթալ կիթառահարների շարքում 30-րդն է: Նա նաև «Scars of Brodwey» խմբի երգերի հեղինակն է: «System of a Down» խումբը թողարկել է 5 ձայնասկավառակ՝ ավելի քան 20 միլիոն տպաքանակով: Նրանց բոլոր սկավառակները ճանաչվել են պլատինե:

Մեկ այլ հայազգի երաժիշտ՝ Յաշար Քուրթը, «Beyaz Yunus» («Սպիտակ դելֆին») խմբի հիմնադիրն է, թողարկել է բազմաթիվ ձայնասկավառակներ, հիմնադրել է Թուրքիայի ամենահայտնի ռոք փառատոներից մեկը՝ «Barisa Rock»:

ԱՄՆ-ում ծնված Դերեք Շիրինյանին «Keyboard» ամսագիրն անվանել է «նոր սերնդի հերոս»: Նա համագործակցել է հանրահայտ երաժիշտներ Էլիս Քուփերի և Բիլլի Այդոլի հետ: Բուդապեշտում գործող Կարեն և Գայա Հարությունյանների կողմից ստեղծված հայ-ռուսական «Дети Пикассо» խմբի երգացանկում առանձնահատուկ տեղ ունեն հայկական ֆոլք երգերի մշակումները:

Ռուսաստանի լավագույն ռոք խմբերից մեկի՝ «Крематорий» խմբի առաջատար վոկալիստն ու գլխավոր երգահանն է Արմեն Գրիգորյանը:

Հայ-ամերիկյան դաշնակահար, կոմպոզիտոր ու երգիչ Դեննի Պետրոսյանը Ռոք-ընդ-ռոլի «Փառքի սրահում» ներկայացված է 2003 թվականից: Նա

եղել է «P-funk» խմբի հիմնական ստեղնահարը: Դեննի Պետրոսյանը Հայոց ցեղասպանության 100-ամյակի տարելիցին նվիրված 2-ժամյա համերգ կազմակերպեց, որը ներկայացնում էր հայոց պատմության 3400 տարվա ժամանակահատվածը:

Դեռևս 1970-ականներին սկսված հայ և արտերկրյա ոռք երաժիշտների համագործակցությունը շարունակվեց նաև հետխորհրդային ժամանակահատվածում: Այս համագործակցության վառ էջերից են «Deep Purple» խմբի մեներգիչ Յան Գիլանի և հայ ոռք երաժիշտների համատեղ ելույթները, Սպիտակի երկրաշարժից տուժածների օգտին կազմակերպված բարեգործական համերգը, «Rock Aid of Armenia» ձայնասկավառակի թողարկումը, որի մեջ ընդգրկվեցին «Deep Purple», «Rainbow», «Genesis», «Yes», «Whitensnake», «Iron Maiden», «Black Sabbath» և այլ խմբերի կատարումները: Այս սկավառակն արևմտյան մամուլի կարծիքով դարձավ «բոլոր ժամանակների և ազգերի լավագույն ժողովածուն»:

2013 թվականին հայկական «Dorians» ոռք խումբը «Եվրատեսիլ» փառատոնին մասնակցեց «Lonely Planet» երգով, որի երաժշտության հեղինակն էր «Black Sabbath»-ի երաժիշտ Թոնի Այոմին: Այդ մրցույթում «Dorians»-ը զբաղեցրեց 18-րդ հորիզոնականը:

2000-ականներից ի վեր Հայաստանում կազմակերպվել են բազմաթիվ ոռք փառատոներ՝ «Fire Wall», «MindPower», «Love Summer», «Rock Confest», «ArmRockFest», «River Fest», «Sound Against War»:

Այսօր Հայաստանում տարեցտարի ավելանում է ոռք խմբերի և, համապատասխանաբար, ոռքի երկրպագուների թիվը: Համերգներ են կազմակերպվում ոչ միայն ակումբներում, այլ նաև մեծ բեմերում: Հայկական ոռք երաժշտությունն արդեն ունի իր ավանդույթները, դրա հետ մեկտեղ այն մշտապես նորոգվում է՝ պահպանելով այն երանգը, որ բնորոշ է դրա աշխարհագրությանը, և իր ուրույն տեղն է զբաղեցնում համաշխարհային ոռք մշակույթի խճանկարում:

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

«Հայկական ոռքի պատմության էջերից» հոդվածում տրվում է ոռք երաժշտություն հասկացության համառոտ նկարագիրը, ներկայացվում են հայկական ոռք երաժշտության առաջացման և զարգացման հիմնական փուլերը, ինչպես նաև հայկական ոռքի պատմության առանցքում գտնվող խմբերի

և երաժիշտների ստեղծագործական գործունեության որոշ առանձնահատկություններ:

Բանալի բառեր – հայկական ռոք, խորհրդային ռոք, բլյուզ, ռոք-ընդ-ռոլ, ռոքի հիմնական ուղղություններ, ռոք խմբեր, ռոք փառատոներ:

ЭДГАР ГЯНДЖУМЯН

ИЗ ИСТОРИЧЕСКИХ СТРАНИЦ АРМЯНСКОГО РОКА

В статье дается краткое описание понятия рок музыки, представляются основные этапы зарождения и развития армянского рока, а также некоторые особенности творческой деятельности групп и музыкантов составляющих ось истории армянского рока.

Ключевые слова – армянский рок, советский рок, блюз, рок-н-ролл, основные направления рока, рок группы, рок фестивали.

EDGAR GYANJUMYAN

FROM HISTORICAL PAGES OF ARMENIAN ROCK

The article gives a brief overview of the concept of rock music, introduces the main stages of the creation and development of Armenian rock music, as well as some of the peculiarities of the creativity of groups and musicians in the axis of Armenian rock history.

Key words – Armenian rock, Soviet rock, blues, rock-and-roll, the main directions of the rock, rock bands, rock festivals.

ՖՈՒՉԱՅԻ ԺԱՆՐԻ ԶԵՎԱՎՈՐՈՒՄԸ ՀԱՅ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ

Ֆուգան դեռևս մինչդասական շրջանից ավանդված երաժշտական ձև է, որը, ստեղծված լինելով որպես խիստ տրամաբանված, անգամ մաթեմատիկական ճշգրտություն ունեցող երաժշտական կառույց, տարբեր գեղագիտական դարաշրջաններում փոխակերպումների է ենթարկվել՝ համապատասխան տվյալ փուլի մտածողությանը: Ֆուգայի ձևին անդրադարձել են դեռևս Վերածննդի դարաշրջանի տեսաբանները, այդ թվում՝ Ջոզեֆո Յարլինոն (*Le institutioni harmoniche*, 1558), Անգելո Բերարդին (*Miscellanea musicale, Il perche musicale*, 1693), Ջաքարիա Տևոն (*Il Musico Testore*, 1706)¹: Ավելի ուշ՝ բարոկկո շրջանում, դասական երաժշտության, ռոմանտիզմի և ՏՏ դարի ընթացքում, ֆուգան շարունակաբար եղել է կոմպոզիտորների ուշադրության կենտրոնում: Արդյունքում երաժշտության պատմությունն ի հայտ է բերել բազմազան և բազմաբնույթ ինքնատիպ ֆուգաներ²: Գլխավոր առանձնահատկությունը պոլիֆոնիկ կերտվածքն է: Եթե մինչդասական շրջանում ֆուգաներում բազմաձայնության մեջ ձայներից յուրաքանչյուրն ուներ առավելագույն ինքնուրույնություն, ապա դասական շրջանից սկսած՝ հարմոնիան գերակա է դարձել պոլիֆոնիկ գործերում, այդ թվում նաև՝ ֆուգայում:

Հայ երաժշտության մեջ ֆուգայի ձևը որոշակի երաժշտամշակութային պայմանների բերումով ինքնատիպ դրսևորումներ է ստացել:

Երաժշտագիտական գրականության մեջ բազմաթիվ են քննարկումները ֆուգայի կենսունակության պատճառի պարզաբանման փորձերի ուղղությամբ³: Այս հոդվածով խնդիր չենք դնում անդրադառնալու այդ հարցերին, այլ կարևորում ենք շեշտադրել, որ երաժշտության մեջ կենսունակությունը պահպանում են այն ձևերը, որոնք փիլիսոփայական կոնցեպտուալ հիմք

¹ **Gregory Barnett**, Tonal Organization in Seventeenth-Century Music Theory, in: *The Cambridge History of Western Music Theory*, edited by Thomas Christensen, Cambridge University Press, 2007, p. 407-455.

² Տե՛ս **С. Скребков**, *Учебник полифонии*, Москва, “Музыка”, 1982. **Т. Мюллер**, *Полифония*, Москва, “Музыка”, 1989. **Walter Piston**, *Counterpoint*, London, Victor Gollancz, 1970.

³ Տե՛ս, օրինակ, **П. Акимов**, *Введение в полифонию на основе энергетических учений (Ernst Kurth)*, Ленинград, «Academia», 1928.

ունեն: Մեր մեկնաբանության տարբերակը հետևյալն է. բազմաձայնության մեջ ձայների իրավահավասարության գաղափարն արտացոլում է տիեզերական ցուցանիշները. որևէ միավոր տիեզերքում չի կարող լինել առաջնային, այլ բոլոր համակարգերի հարաբերակցությունն է ստեղծում ամբողջությունը: Այսպիսին է ֆուգան, որտեղ բոլոր ձայներն իրավահավասար են՝ ի տարբերություն հոմոֆոն-հարմոնիկ կերտվածքի, և այդ իրավահավասար ձայների համակցությունից է ծնվում ամբողջական ստեղծագործությունը:

Ֆուգայի ձևի առաջին հայկական նմուշներն ի հայտ են եկել դեռևս հայ կոմպոզիտորական երաժշտության հիմնադրման փուլում՝ XIX դարի երկրորդ կեսին: Այսպես, դաշնամուրային ֆուգաների հեղինակ է Տիգրան Չուխաճյանը: Գործիքային և անսամբլային ֆուգաներ են գրել Ալեքսանդր Սպենդիարյանը, Արամ Խաչատրյանը, ավելի ուշ՝ Առնո Բաբաջանյանը և Ալեքսանդր Հարությունյանը, Լևոն Աստվածատրյանը, Գրիգոր Հախինյանը, Էդգար Հովհաննիսյանը և ուրիշներ:

Ֆուգայի ձևն ուսուցանելու նպատակով կոնսերվատորիայի «պոլիֆոնիա» առարկան ուսանողներից պահանջում է ստեղծել երկձայն, եռաձայն, քառաձայն, բարդ ֆուգաներ՝ համատեղ և առանձին էքսպոզիցիաներով: Այսինքն՝ երաժշտագիտական և ստեղծագործական բաժիններում սովորող յուրաքանչյուր ուսանող հորինում է մի քանի ֆուգա: Դա նշանակում է, որ իրականում հայ հեղինակների գրած ֆուգաների քանակը, անկախ գեղարվեստական որակից, բավականին շատ է:

Հայ երաժշտության մեջ ֆուգայի ձևի դրսևորումները մատչելիորեն ներկայացված են Գ. Չեքոտարյանի կազմած քրեստոմատիայում⁴: Այստեղ հեղինակն ուսուցման նպատակով ի մի է բերել ֆուգաներ՝ դրանք ներկայացնելով առանձին բաժիններով, որոնց մեջ ընդգրկված են մեկ թեմայով ֆուգաներ, երկու և ավելի թեմայով ֆուգաներ, ֆուգատոներ և այլն: Ֆուգային, ինչպես նաև պոլիֆոնիկ այլ ձևերին առնչվող կարևոր տեղեկություններ կարելի է գտնել Է. Փաշինյանի պոլիֆոնիայի դասագրքում⁵:

Հայ երաժշտության մեջ ֆուգայի առաջին հայտնի օրինակներին՝ Տ. Չուխաճյանի չորս ֆուգաներին⁶, անդրադարձել է Ա. Ադամյանը⁷՝ դրանք առան-

⁴ Գ. Չեքոտարյան, *Պոլիֆոնիայի քրեստոմատիա*, Երևան, «Սովետական գրող» իրատ., 1982:

⁵ Է. Փաշինյան, *Պոլիֆոնիայի դասագիրք*, Երևան, «Լույս» իրատ., 1998:

⁶ Տ. Չուխաճեան, *Ստեղծագործություններ դաշնակի համար*, խմբ.՝ Հ. Աազեան, Գալիլեյ, «Նուպար» տպագրատուն, 2005, էջ 118-129:

⁷ Ա. Ադամյան, Տ. Չուխաճյանի դաշնամուրային ստեղծագործությունը, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» իրատ., 2015, էջ 87-105:

ծին-առանձին վերլուծության ենթարկելով: Եռաձայն և քառաձայն այս ֆուզաներում մեզ հետաքրքրում է ձևի մեկնաբանման մոտեցումը՝ հաշվի առնելով նրանց ստեղծման ժամանակագրությունը: Ա. Ադամյանը շեշտում է, որ Տ. Չուխաճյանի ֆուզաներն էքսպերիմենտալ բնույթ ունեն, ու որ «...կոմպոզիտորը կարծես ստեղծել է բազմաձայն պիեսներ, որտեղ վարպետորեն օգտագործել է տարբեր պոլիֆոնիկ հնարներ»⁸:

Նկատելի է, որ եթե դասական իմաստով ֆուզան պետք է ունենա հստակ ուրվագծված տեխնիկական հատկանիշներով էքսպոզիցիա, ապա Չուխաճյանի պարագայում էքսպոզիցիան այլ մեկնաբանություն ունի: Այսպես, առաջին ֆուզայում թեմայի շարադրանքից հետո դասական հասկացողությամբ պատասխան չի կայանում, այլ մուտք է գործում մեկ այլ ձայնաբաժին, որը նմանակում է միայն դիժմական պատկերը: Մյուս երեք ֆուզաներում էքսպոզիցիան ավելի հստակորեն է արտացոլվում: Չարմանալի է տոնայնական հաջորդականությունը: Երեք ֆուզաներում դրսևորվում է այնպիսի մոտեցում, որի պարագայում դոմինանտային պատասխանին հաջորդում է վերջինիս դոմինանտան: Այլ կերպ ասած, եթե դասական ֆուզայում ձայների ցուցադրությունը կայանում է տոնիկա-դոմինանտա-տոնիկա-դոմինանտա սկզբունքով, ապա այստեղ թեման անցնում է տոնիկայում, ապա՝ դոմինանտային տոնայնության մեջ, այնուհետև՝ կրկնակի դոմինանտային տոնայնության մեջ: Ավելին՝ վերջին ֆուզայում էքսպոզիցիայում հանդես է գալիս անգամ եռակի դոմինանտային տոնայնություն: Այսինքն՝ ի տարբերություն դասական սկզբունքի, այստեղ թեման շարադրվում է հաջորդաբար «բացվող» դոմինանտաներում՝ ըստ տոնայնությունների կվինտային շրջանի:

Երևույթը զարմանալի է քննարկվող ֆուզաների ստեղծման ժամանակաշրջանը հաշվի առնելու դիտանկյունից: Թեմայի ցուցադրման տոնիկա-դոմինանտային հարաբերակցության տրամաբանության «խախտումը» տեղի է ունեցել XX դարի երաժշտության մեջ: Այսպես, հունգարացի կոմպոզիտոր Բելա Բարտոկը (1881-1945) հայտնի է որպես ֆուզայում տոնայնությունների «հովհարածև» ցուցադրության հայտնաբերող: Նրա «Երաժշտություն լարայինների, հարվածայինների և չելեստայի համար» (1936) ստեղծագործության մեջ հիմնական տոնայնության ցուցադրումից հետո ի հայտ է գալիս դոմինանտային, ապա սուբդոմինանտային տոնայնությունը, որը տվյալ պարագայում մեկնաբանվում է որպես ներքևի դոմինանտա: Դրանից հետո թեմայի չորրորդ

⁸ Նույն տեղում, էջ 90:

անցկացումն իրականացվում է կրկնակի դոմինանտային, իսկ հինգերորդը՝ կրկնակի սուբդոմինանտային տոնայնության մեջ: Ավելին՝ եռակի և քառակի դոմինանտաներ ու սուբդոմինանտաներ են ի հայտ գալիս մշակման ընթացքում: Դա նշանակում է, որ Բարտոկն առաջադրում է տոնայնական հաջորդականության կվինտաներով վեր ու վար «բացելու» մոդել, որի արդյունքում գեղարվեստական բովանդակությունն էլ ինքնատիպ է ստացվում:

Բարտոկյան սկզբունքի տարբերակը հանդիպում ենք Ստրավինսկու «Սեպտետում»՝ գրված դաշնամուրի, փողայինների և լարայինների համար (1953): Այստեղ կոմպոզիտորը համակցել է սերիալ տեխնիկան տոնայնությունների հարաբերակցության բարտոկյան սկզբունքի հետ՝ տոնայնական շարքը ներկայացնելով երկկողմանի «բացվող» կվինտաներով: Այսինքն՝ նախապես ընտրված հնչյունային սերիային հաջորդականության հիման վրա Ստրավինսկին առաջարկում է թեմա, որի հիման վրա գոյացող ֆուգայի ձևը դրսևորում է տոնայնությունների ցուցադրության բարտոկյան սկզբունքը:

Հարց է առաջանում. ի՞նչն է հիմք եղել Ս. Չուխաճյանի համար տոնայնական հարաբերակցությունների կվինտայնության համար: Արդյո՞ք նա որոշակի նմուշ է աչքի առաջ ունեցել: Արդյո՞ք իտալական կրթությունը⁹ նրան կարող էր օժանդակել այսպիսի գաղափարի հանգելու հարցում: Այսօրինակ մեկնաբանությունները համոզիչ չեն թվում: Ավելին, XIX դարի դրությամբ Բ. Բարտոկի կամ Ի. Ստրավինսկու օրինակները գոյություն չունեին: Ս. Չուխաճյանի մոտեցումը հավանաբար պայմանավորված է կոմպոզիտորական մտահղացմամբ:

XX դարի ընթացքում հայ կոմպոզիտորները գրել են ինքնատիպ մոտեցումներով ֆուգաներ: Զարմանալի է տեխնիկական ընդգրկումների ծավալը՝ դասական ֆուգայի ձևի և հայ երաժշտությանը բնորոշ երաժշտական լեզվի համակցումից (Արամ Խաչատրյան¹⁰, «Ռեչիտատիվներ և ֆուգաներ» դաշնամուրի համար, 1928-1970 թ.) մինչև Ավետ Տերտերյանի դիթմական ֆուգան՝

⁹ Չուխաճյանի՝ Իտալիայում ստացած կրթության մասին տեղեկությունները կցկտուր են: Տե՛ս Ա. Ասատրյան, Ս. Չուխաճյանի երաժշտական թափրոնը, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2011, էջ 19, 20:

¹⁰ Առհասարակ պոլիֆոնիկ մտածելակերպը խիստ ինքնատիպ դրսևորումներ ունի Ա. Խաչատրյանի ստեղծագործության մեջ: Տե՛ս Գ. Чеботарян, Полифония в творчестве Арама Хачатуряна, Ереван, изд. "Айастан", 1969.

սիմֆոնիկ պարտիտուրի ներսում (Հինգերորդ սիմֆոնիա¹¹): Դրանցից յուրաքանչյուրը դրսևորում է ինքնատիպ հատկանիշներ: Մի դեպքում ֆուգայի արևմտյան ձևը լիովին պահպանվում է, սակայն թեմատիկ նյութի բնույթով պայմանավորված՝ ի հայտ է գալիս նոր գեղարվեստական իրողություն: Մյուս դեպքում կոմպոզիտորական լուծումներն առաջադրում են դասական ձևին հարող, սակայն դասական տեխնիկական միջոցներին հակադրվող ստեղծագործություն: Վերջինս դրսևորվում է, օրինակ, Ա. Տերտերյանի նշված ստեղծագործության մեջ: Եթե դասական տարբերակում դիմել կարևոր դեր է խաղում ինչպես ստեղծագործության ամբողջական կոնցեպցիայի, այնպես էլ մասնավոր դրվագների ձևակազմավորման համար, ապա Տերտերյանի առաջարկած մոդելում ավանդական մեկնաբանությամբ թեման փոխարինված է հենց դիմական կազմակերպում ունեցող շարադրանքով:

Այսպիսով, կարելի է եզրակացնել, որ հայ կոմպոզիտորները արևմտյան ծագում ունեցող ֆուգայի ժանրի խիստ համարձակ լուծումներ են առաջարկել՝ պահպանելով գեղարվեստական մակարդակը:

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Հոդվածն անդրադառնում է հայ երաժշտության մեջ ֆուգայի առաջին նմուշներին, որոնց հեղինակը Տ. Չուխաճյանն է: Դրանք դիտարկվում են արևմտյան երաժշտության համատեքստում: Արևմտյան իրականության մեջ ֆուգայի ժանրի փոխակերպման հետաքրքիր օրինակներ են ի հայտ եկել XX դարում՝ Բելա Բարտոկի, Իգոր Ստրավինսկու և այլ կոմպոզիտորների հեղինակությամբ: Չուխաճյանի ստեղծագործության մեջ հետաքրքիր է տոնայնությունների կվինտային շրջանի սկզբունքով թեմայի անցկացումը: Երևույթը քննարկելի է ժամանակագրության դիտանկյունից: Հաշվի առնելով նաև ֆուգայի ոչ ավանդական ձևերի ի հայտ գալը հայ երաժշտության մեջ, ինչպես, օրինակ, դա կայանում է Ա. Տերտերյանի Հինգերորդ սիմֆոնիայում դրսևորվող դիմական ֆուգայի պարագայում, կարելի է եզրակացնել, որ հայ կոմպոզիտորներն արևմտյան այդ ժանրի խիստ համարձակ լուծումներ են առաջարկել:

Բանալի բաներ – ֆուգա, պոլիֆոնիա, էքսպոզիցիա, Տիգրան Չուխաճյան:

¹¹ **Т. Шахкулян**, Ритмическая fuga в Пятой симфонии Авета Тертеряна, *Авет Тертеряна, Традиция и современность*, Ереван, изд. “Арчеш”, 2005.

TATEVIK SHAKHULYAN

ФОРМИРОВАНИЕ ЖАНРА ФУГИ В АРМЯНСКОЙ МУЗЫКЕ

В статье обсуждаются первые примеры фуги в армянской музыке, автором которых является Тигран Чухачян. Данные фуги рассматриваются в контексте западной музыки. Примеры трансформаций фуги в западной музыке возникли в XX веке, в музыке Б. Бартока, И. Стравинского и других композиторов. В экспозициях фуг Чухачяна темы часто проходят по тональностям квинтового круга. Данное явление интересен с точки зрения хронологии. Учитывая также факт появления нетрадиционных форм фуги в армянской музыке (например, ритмическая фуга Авета Тертеряна в его Пятой симфонии), можно с уверенностью заключить, что армянские композиторы предложили смелые композиторские решения в данном западном жанре.

Ключевые слова – фуга, полифония, экспозиция, Тигран Чухачян.

TATEVIK SHAKHKULYAN

FORMATION OF FUGUE FORM IN ARMENIAN MUSIC

The article discusses Tigran Choukhachian's fugues as the first samples of fugue form in Armenian music, considering them in the context of 20th century music. In Western music, interesting transformations of fugue-form have emerged in the 20th century music, as composed by Bela Bartok, Igor Stravinsky and others. In Choukhachian's music, the statement of the subject of the fugue according to the circle of fifths is noteworthy. This phenomenon is discussable from the chronological point of view. Considering also that in Armenian music nontraditional fugue form have also appeared, such as Avet Terterian's rhythmical fugue from his Fifth Symphony, we may conclude that the Armenian composers were very confident while seeking new solutions in the genre of fugue.

Key words – fugue, polyphony, exposition, Tigran Choukhachian.

ՍԵՎԱՆԱՎԱՆՔԻ ՃԱՐՏԱՐԱՊԵՏԱԿԱՆ ՀԱՄԱԼԻՐԸ

Սևանավանքը (կամ ինչպես հնում անվանվել է՝ «Սևանի անապատը»), ըստ ավանդության, հիմնադրել է Գրիգոր Լուսավորիչը Սևանա լճի կղզում (այժմ՝ թերակղզի)՝ հեթանոսական մեհյանի տեղում: Ավերելով մեհյանը՝ նա նույն տեղում կառուցել է Ս. Հարություն եկեղեցին (այն չի պահպանվել):

Կղզում կրոնական կյանքը վերակենդանացել է IX դ.: Դա կապված է Մաշտոց Եղիվարդցու (հետագայում՝ կաթողիկոս) գործունեության հետ, որը Սևանա կղզում հիմնում է Ս. Առաքելոց միաբանությունը: Այդ գործում նրան աջակցում է Սյունյաց իշխանուհի Մարիամը (այդ դարում Գեղարքունիքը Սյունյաց իշխանության կազմում էր):

Ստեփանոս Օրբելյանը գրում է. «Մեծ տիկին Մարիամը՝ Վասակ Սյունու կինը, գալիս է սուրբ Մաշտոցի մոտ... և ձեռնարկելով կառուցում են գեղեցկազարդ եկեղեցիները՝ մեկը սուրբ առաքյալների, մյուսը՝ Սուրբ Աստվածածնի անունով... հայոց երեք հարյուր տասներեք թվականին (874 թվ.)»¹: Որոշ ժամանակակից հետազոտություններում, միջնադարյան նորոգման արձանագրությունները նկատի ունենալով, Ս. Առաքելոց եկեղեցին անվանվում է «Ս. Կարապետ»²:

Այսօր Սևանավանքի երկու պահպանված եկեղեցիներն էլ իրենց հորինվածքով պատկանում են վաղ միջնադարից հայտնի և Հայաստանում տարածված խաչաձև, եռախորան գմբեթավոր հուշարձանների շարքին:

Դրանցից չափերով համեմատաբար փոքրը Ս. Առաքելոց եկեղեցին է՝ կենտրոնագմբեթ, դրսից ուղղանկյուն խաչաթևերով, հարավարևելյան միակ ավանդատնով: Մուտքը հարավային ճակատի արևմտյան կողմում է, փոքրիկ, կիսաբաց, թաղածածկ սրահով:

Երկրորդ՝ Ս. Աստվածածին եկեղեցին, համեմատաբար խոշորը, ունի նույն խաչաձև, եռախորան գմբեթավոր հորինվածքը:

Նրա հարավարևելյան ավանդատունը նույնպես խորանով է և մուտք

¹ Ստեփանոս Օրբելյան, Սյունիքի պատմություն, Երևան, 1986, էջ 175:

² Ա. Ղազարոսյան, Սևանա կղզու եկեղեցիները, «Լրաբեր հասարակական գիտությունների», Երևան, 1990, № 1, էջ 50-54:

ունի եկեղեցու հարավային խաչաթևից: Սակայն դրան սիմետրիկ, հյուսիսարևելյան կողմում, եկեղեցու ընդհանուր ծավալի կառուցման հետ միաժամանակ շինված, առանց խորանի, ուղղանկյուն թաղածածկ ավանդատունը մուտք ունի միայն դրսից՝ հյուսիսային պատից: Սա եզակի է Հայաստանի եկեղեցաշինության պրակտիկայում:

Իսկ եկեղեցու հյուսիսարևմտյան անկյանը հպված սենյակն ակնհայտորեն, ավելի ուշ է կառուցված, ըն դորում այն եկեղեցու ինտերիերի հետ հաղորդակցվում է ոչ մեծ, եկեղեցու հատակից զգալի բարձր բացվածքի միջոցով. ըստ ավանդության՝ հենց այստեղից է ժամերգությունը լսել եկեղեցին կառուցող Մարիամ իշխանուհին³:

Ս. Աստվածածին եկեղեցուն արևմուտքից կից է ավելի ուշ կառուցված քառակուսի հատակագծով գավիթ: Դեռ 1920-ական թթ. կար գավթի՝ արևելքարևմուտք ձգվող, երեք շարքով, երկուական փայտե սյուների վրա իրականացված հարթ ծածկը: Սյուներն ունեցել են փայտե քանդակազարդ խոյակներ (պահպանվել են երկուսը), որոնք զարգացած միջնադարի Հայաստանի կիրանական արվեստի բացառիկ արժեքավոր նմուշներն են:

Սևանավանքի այս երկու եկեղեցիները թեպետ իրենց հորինվածքով նորոյթ չեն պարունակում, սակայն կառուցողական տեսակետից ունեն մի շարք հետաքրքրական առանձնահատկություններ, որոնք կարևոր են Բագրատունյաց Հայաստանի շինարարական արվեստի պատմության համար:

Ս. Աստվածածին եկեղեցում փոխանցումը գմբեթին իրականացված է առագաստային եղանակով, իսկ Ս. Առաքելոցում՝ դեռ տրոմպային: Երկու եկեղեցում էլ հիմնական ծավալը կառուցված է կոպտատաշ բազալտով, կրաշաղախը կարաններից դուրս եկած վիճակում: Վաղ միջնադարում նման ձևով Հայաստանում և ոչ մի եկեղեցական շենք չէր շինվել: Իսկ այդպիսի եղանակով եթե կարելի էր իրականացնել պատերի շարվածքը, ապա գմբեթի կառուցումը նման ձևով ընդունելի չէր թե՛ տեխնիկական, թե՛ գեղագիտական տեսանկյունից:

Տարբեր շինաքարի (բազալտ և տուֆ) ու դրանց տարբեր մշակման (կոպտատաշ և սրբատաշ) առկայությունը Սևանավանքում կարելի է բացատրել կղզում հուշարձանախմբի տեղադրությամբ: Այստեղ միակ շինաքարը բազալտն է, իսկ տուֆաքարը տեխնիկական մեծ դժվարությամբ (տվյալ դեպ-

³ Ս. Խ. Մնացականյան, Հայկական ճարտարապետության Սյունիքի դպրոցը, Երևան, 1960, էջ 35:

քում՝ նավակներով) բերվել է Սևանա լճին մերձակա տուֆի քարհանքերից⁴:

Սևանա կղզու հյուսիսարևմտյան կողմում՝ բարձունքի ստորոտին, երբ 1924թ. Նիկոլայ Տոկարսկին այցելեց կղզի, դեռ կանգուն էր Ս. Աստվածածին գործող եկեղեցին: Ըստ նրա կողմից կատարված չափագրության՝ այն երկթեք տանիքով, մեկ զույգ խաչաձև մույթերով, խորանի երկու կողմում ավանդատներով եռանավ բազիլիկ էր: Այսպիսի հորինվածքը հատուկ է Հայաստանի ուշ միջնադարի եկեղեցիներին: Արևմտյան ճակատին՝ մուտքի դիմաց, կից է եղել զանգակատունը: Ս. Աստվածածին եկեղեցին հիմնովին քանդվեց խորհրդային իշխանության կողմից 1930-ական թվականներին:

Սևանավանքի նշված երկու խաչաձև, կենտրոնագմբեթ եկեղեցիները տեղադրված են կղզու գագաթից որոշակի ցածր: Իսկ բարձր կետում գտնվում են վանքի այժմ լրիվ ավերակ երրորդ եկեղեցու մնացորդները:

Այս եկեղեցին՝ պատմական աղբյուրներում Ս. Գրիգոր Լուսավորիչ անվանվող, պատկանում է հայ ճարտարապետության ստեղծած եկեղեցական շենքի «գմբեթավոր դահլիճ» տիպին, անկասկած կառուցված IX-X դդ. ժամանակամիջոցում: Այսօր տեղում երևում է միայն հատակագծի արևելյան մասի շարվածքը: Սակայն, բարեբախտաբար, 1924 թ. հուշարձանը չափագրել, նկարագրել և հրատարակել է Նիկոլայ Տոկարսկին: Նա գրում է. «Եկեղեցու պատերից պահպանվել են երկու-երեք շարք արևելյան և մասամբ հյուսիսային պատերից: Արտաքինից դրանք երեսպատված են խոշոր, մաքուր տաշած սալերով: Արևելյան կողմում խորանն է, նրա առջև՝ բեման, որի երկու կողմում ավանդատներն են: Հյուսիսային պատի ներսի կողմից, հյուսիսարևելյան ավանդատնից հաշված բեմայի լայնության չափ հեռավորության վրա, պահպանվել են զանգվածի հետքեր, որի ներքևի մասում առկա երեսպատման քարն ուղղահայաց է պատին: Դա ստիպում է կարծել, որ այստեղ մույթ է եղել: Եթե դա այդպես է, ուրեմն եկեղեցին անկասկած գմբեթավոր է եղել, որովհետև բեմայի և որմնամույթերի անկյունները գտնվում են հենց քառակուսու անկյուններում:

Արտաքին չափերն են՝ լայնությունը 10,97 մ, երկարությունը՝ մոտավորապես 19 մետր»⁵:

Հետևաբար, ըստ Ն. Տոկարսկու, եկեղեցին ունեցել է միայն մեկ զույգ

⁴ **Ս. Խ. Մնացականյան**, նշվ. Աշխ., էջ 29:

⁵ **Н. М. Токарский**, Предварительный отчет о поездке в Армению осенью 1923 г., “Известия” РАИМК, IV, 1924 с. 337.

որմնամույթ, իսկ մյուս զույգի դերը կատարել են խորանի անկյունները:

Այս խնդրին անդրադարձած Ստ. Մնացականյանն առարկում է Ն. Տոկարսկու վերը նշված տեսակետին և համարում, որ Սևանավանքի Ս. Գրիգոր Լուսավորիչ եկեղեցու գմբեթը դրվել է չորս որմնամույթերի վրա⁶: Սակայն այս տարբերակի դեպքում արևմտյան որմնամույթերը ստացվում են եկեղեցու արևմտյան պատին անբնական մոտ դիրքում: Եվ մեր վերակազմությունում ընդունված է Ն. Տոկարսկու տեսակետը: Այդ պատճառով Սևանավանքի եկեղեցու ընդհանուր հորինվածքն ունի նմանատիպ հուշարձաններից տարբերվող մի առանձնահատկություն. գմբեթը զգալի տեղաշարժված է արևելք:

Սևանավանքի Ս. Գրիգոր Լուսավորիչ եկեղեցու ծավալատարածական հորինվածքի վերակազմության ընթացքում ուղղաձիգ չափերը՝ պատերի, գմբեթի, բացվածքների, վերցված են նույն ժամանակաշրջանի նույնատիպ կանգուն հուշարձանների նմանությամբ: Իսկ մուտքերի ձևն ընդունված է Սյունիքի ճարտարապետական դպրոցի հայտնի կառույց Նորատուսի գմբեթավոր դահլիճի մուտքերի օրինակով: Այն բավական պարզ է. դռան ուղղանկյուն բացվածքը ծածկված է քարե ուղղանկյուն, խոշոր բարավորով, վրան կիսաշրջանաձև կամար, սակայն լյունեի փոխարեն քարով փակված: Նորատուսի եկեղեցին ժամանակակից է Սևանավանքի Ս. Աստվածածին ու Ս. Առաքելոց եկեղեցիներին և կառուցված է IX-X դդ.: Սակայն Սևանավանքում վերակազմության ժամանակ չենք կիրառել Նորատուսում պատերում առկա եռանկյունաձև խորշերը, որովհետև Ս. Գրիգոր Լուսավորիչ եկեղեցու արտաքին պատերի պահպանված մասերում դրանց հետքը չկա:

Սևանավանքում Ս. Գրիգոր Լուսավորիչ եկեղեցու գմբեթը վերակազմված է գլանաձև թմբուկով և կոնաձև վեղարով: Նման գմբեթները կիրառվել են հայկական ճարտարապետությունում արդեն X դ. սկսած: Այդպիսին են Հակածորի Ս. Գրիգոր (980–985 թթ., ճարտարապետ՝ Սամեհան), Հոռոմոսի Ս. Հովհաննես (1038 թ.), Մարմաշենի վանքի հարավային (XII դ.) եկեղեցիներում և այլն:

Սևանավանքում պեղումների ընթացքում չեն գտնվել արտաքին ճակատների դեկորատիվ հարդարանքի քանդակազարդ բեկորներ: Հավանական է, որ եկեղեցին այդպիսի ձևավորում չի ունեցել՝ բազալտ քարի վրա դա իրականացնելու դժվարության և աշխատատարության պատճառով:

Ամփոփելով պետք է ասել, որ Ս. Գրիգոր Լուսավորիչ եկեղեցին, կա-

⁶ Ս. Խ. Մնացականյան, նշվ. աշխ., էջ 97:

ուղծված լինելով վանքի տարածքի ամենաբարձր կետում և լինելով չափերով ամենախոշորը, Սևանավանքի ճարտարապետական համակառույցի գերիշխող և կազմակերպիչ տարրն է:

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Սևանավանքը, ըստ ավանդության, հիմնադրել է Գրիգոր Լուսավորիչը Սևանա լճի կղզում (այժմ՝ թերակղզի)՝ կառուցելով Ս. Հարություն եկեղեցին (չի պահպանվել): Սյունյաց իշխանուհի Մարիամը 874 թ. կղզում կառուցել է այսօր կանգուն երկու եկեղեցի՝ Ս. Առաքելոց և Ս. Աստվածածին, որոնք պատկանում են խաչաձև, եռախորան գմբեթավոր հուշարձանների թվին: Ս. Աստվածածին եկեղեցուն ավելի ուշ կցել են գավիթ:

Այս եկեղեցիները տեղադրված են կղզու գագաթից ցածր, իսկ ամենաբարձր կետում պահպանվել են IX-X դդ. կառուցված Ս. Գրիգոր Լուսավորիչ եկեղեցու ստորին 2-3 շարքերը: Կատարված է եկեղեցու վերակազմությունը, որով ամբողջացվել է Սևանավանքի համալիրի ծավալատարածական հորինվածքը:

Բանալի բաներ – Սևանավանք, վերակառուցում, եկեղեցի, Ս. Գրիգոր Լուսավորիչ:

АРЕГ АСРАТЯН

АРХИТЕКТУРНЫЙ АНСАМБЛЬ СЕВАНСКОГО МОНАСТЫРЯ

По преданию Севанский монастырь на острове (ныне полуостров) основал Григорий Просветитель.

В 876 г. Сюникская княгиня Мариам на острове возвела две церкви-Св. Апостолов и Св. Богородицы, которые принадлежат типу крестообразных купольных памятников. К церкви Св. Богородицы позже был пристроен гавит (притвор). Эти церкви возведены ниже вершины острова, а на самой высокой точке сохранились нижние 2-3 ряда построенной в IX-X вв. церкви Св. Григорий Просветитель. Сделанно реконструкция архитектуры этой церкви, чем воссоздана композиция ансамбля Севанского монастыря.

Ключевые слова – Севанский монастырь, реконструкция, церковь, Св. Григорий Просветитель.

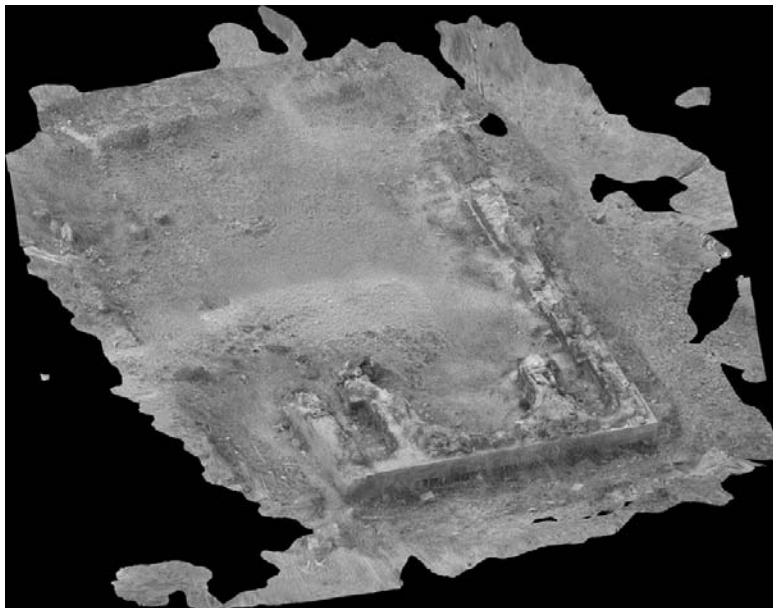
AREG HASRATYAN

THE ARCHITECTURAL ENSEMBLE OF THE SEVAN MONASTERY

According to the tradition the Sevan monastery on the island (now peninsula) was founded by Gregor Illuminator.

In 876 y. Syunikian princes Mariam built on the island two churches- Saint Apostol and Saint Goddess which are abbey to the type of cross domed churches. Later to the Saint Goddess church was attached a gavit. These churches are built below the top of the island. And on the highest point of the island preserved the lowest 2-3 rows of masonry of the church St. Gregory Illuminator built in IX-X centuries. Has been carried out reconstruction of architecture of this church thanks to which the architectural composition was reconstructed.

Key words – Sevan monastery, reconstructed, church, St. Gregory Illuminator.





ԻՉԽԱՆՈՒԿԻ ՄԱՐԻԱՄ ԹՈՒՄԱՆՅԱՆԻ ՀՈՒՇԵՐԸ ԲԵԳԼԱՐ ԱՄԻՐՋԱՆՅԱՆԻ ՄԱՍԻՆ

Իշխանուհի Մարիամ Թումանյանը (Մարիա Մարկովնա Թումանովա, օրիորդական ազգանունը՝ Դոլուխանյան, 1870-1945, կոմպոզիտոր Ալեքսանդր Դոլուխանյանի հորաքույրը) պատմությունից մեզ հայտնի այն եզակի հայ կանանցից է, ով իր ապրած կյանքով և ծավալած գործունեությամբ անփոխարինելի դեր է խաղացել հայ, վրաց և այլ ազգերի թե՛ մշակույթում և թե՛ կենցաղում:

Ե. Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարանի՝ Մարիամ Թումանյանի ֆոնդում է պահվում «Իմ համառոտ կենսագրությունը և իմ հիշողությունները» հուշագրությունը, որը մանրամասն տեղեկություններ է տալիս ոչ միայն Մ.Թումանյանի գործունեության, այլև XIX դարի վերջի և XX դարի սկզբի կովկասահայ հասարակական-մշակութային կյանքի, Ռուսաստանում 1905-1920 թթ. տեղի ունեցած իրադարձությունների վերաբերյալ¹:

Բացառիկ է Մարիամ Թումանյանի՝ որպես Ամենայն հայոց բանաստեղծ Հովհաննես Թումանյանի մեկենասի, դերը հայ գրականության և առհասարակ մշակույթի պատմության մեջ: Ոչ ոք չի կարող ասել, թե ինչպես կդասավորվեր մեծն բանաստեղծի կյանքը, եթե նրա կողքին չլիներ Մարիա Մարկովնան, նրան քաջալերողն ու նրա մեծությունն առաջին իսկ հայացքից բացահայտողը: Իշխանուհի Թումանյանի նյութական օժանդակությամբ են տպագրվել բանաստեղծի մի շարք գրքեր, նա է Թումանյանին օգնել մեկնել բուժման և ճանապարհորդել դեպի Անի, որտեղ էլ ծնվել են Թումանյանի անմահ գործերից «Փարվանա» բալլադը և «Թմկաբերդի առումը»²:

Վրացացած հայ իշխանական ընտանիքի զավակ, հրապարակախոս, թատերական-հանրային գործիչ Գեորգի Թումանովի հետ վաղ հասակում ամուսնությունը չխանգարեց Մարիամ Թումանյանին մոտ մնալ հայ իրականությանը, ընդհակառակը, տեսնելով իր ամուսնու ուժացած ընտանիքը, նա էլ ավելի նվիրվեց հայապահպանությանն ու հայ ժողովրդին:

Երեք տասնամյակ տևած իր հասարակական գործունեության և ամբողջ

¹ Տե՛ս ԳԱԹ, Մարիամ Թումանյանի ֆոնդ, թիվ 1:

² Տե՛ս **Մարիամ Թումանյան**, Իմ համառոտ կենսագրությունը և իմ հիշողությունները, Երևան, 2003, էջ 16:

կյանքի ընթացքում չափազանց եռանդուն, ակտիվ, անհանգիստ ու համարձակ Մարիամ Թումանյանի կյանքի կարգախոսն էր. «Պետք է կյանքդ այնպես ապրես, որ քեզնից հիշատակ մնա, որ իզուր չես ապրել աշխարհում»³:

Իշխանուհին իր կյանքի նպատակն է համարել անխոնջ հասարակական գործունեությունը և շատ անգամ հակառակվել ծնողների կամքին: «Իմ համառոտ կենսագրությունը և իմ հիշողությունները» հուշագրում նա նշում է, որ եթե չլինեիր հասարակական գործունեությունը, նա ավելի կհիվանդանար, և որ ինքն իրեն ավելի լավ էր զգում ժողովների ժամանակ և գործի մեջ, քան հյուր կամ թատրոն գնալիս⁴:

1885-1896 թթ. համիդյան կոտորածների ժամանակ Մարիամ Թումանյանն իր սեփական միջոցներով գորգագործարան է հիմնել գաղթականների համար: Գոլիցինյան ռեժիմի ժամանակ, երբ կասեցվել էր հայության մշակութային շարժումը, նա իր եռանդով կարողացել է կրկին ձեռք բերել հասարակական կազմակերպությունների գործունեության թույլտվություն: Նրա ջանքերով կազմակերպված հայերեն սիրողական ներկայացումներին մասնակցել են հայ ունևոր ընտանիքների զավակներ, որոնց մեծ մասը մինչ այդ անհաղորդ էր հայոց լեզվին: Նա մի շարք բարեգործական միությունների անդամ էր, «Հայուհայ» բարեգործական միության հիմնադիրը և նախագահը, անդամակցել է 10-ից ավելի պարբերականների:

«Իմ համառոտ կենսագրությունը և իմ հիշողությունները» հուշագրությունից բացի, Մարիամ Թումանյանի ֆոնդում կան նաև տարբեր գործիչների վերաբերյալ հայոց և ռուսաց լեզուներով գրված հուշագրություններ: Դրանցից 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) մենակատար Բեգլար Ամիրջանի (1868-1935) մասին հուշագրությունը:

Բ. Ամիրջանի մասին հուշերը Մ. Թումանյանը գրել է 1941 թ. հունվարի 25-ին Թիֆլիսում: 37 մեքենագիր էջից բաղկացած, դեռևս անտիպ հուշագրության հիմքում Բեգլար Ամիրջանի անտիպ ինքնակենսագրությունն է, որը պահպանվում է Ե.Չարենցի անվան գրականության և արվեստի պետական թանգարանում՝ Բ.Ամիրջանի անձնական ֆոնդում:

³ Նույն տեղում, էջ 337:

⁴ Տե՛ս նույն տեղում, էջ 6:

Ուսումնասիրելով Մ. Թումանյանի՝ Ամիրջանի մասին հուշագիրը՝ կարող ենք փաստել, որ հայ օպերային երգչի կենսագրական փաստերն իշխանուհին լրացնում է շատ արժեքավոր անձնական հիշողություններով և մեջբերումներով ինչպես տեղի, այնպես էլ արտասահմանյան պարբերականներում տպագրված գրախոսականներից և հոդվածներից:

Բ. Ամիրջանը 1891թ. ընդունվում է Միլանի կոնսերվատորիա: Այս առիթով իշխանուհին մեջբերում է 1891թ. հոկտեմբերի վերջերին «Նովոստի» ռուսական լրագրից. «Պետերբուրգի Կոնսերվատորիայի նախկին աշակերտ Բեգլար Ամիրջանյանը, որն ունի աչքի ընկնող ուժ և տեմբրի գեղեցկության տեսակետից բարիտոնի ձայն, այս օրերին ընդունված է Միլանի կոնսերվատորիան՝ իբրև կոնկուրսի քննություններին առաջին թեկնածուն: Իտալիայում հայտնի երգեցողության պրոֆեսոր Ռոնկոնին⁵ նախագուշակում է փայլուն ապագա երիտասարդ երգչին»⁶: Ի դեպ, 1890-91 թթ. Իտալիայում սովորում էին մի շարք հայ երիտասարդներ՝ Արշակ Կոստանյանը, Ներսես Շահլամյանը, Մակար Վարդիկյանը, Ծովակը, Կորգանովա քույրերը, Բեգլար Ամիրջանն ու Նադեժդա Պապայանը: Մ. Թումանյանը «Հայկական գաղութ» է անվանում հայ տաղանդաշատ երիտասարդներին, որոնք հաճախ էին հավաքվում միասին և այդքան ծանր չէին տանում հայրենիքից հեռու լինելու փաստը⁷:

Բ. Ամիրջանի մասին Մ. Թումանյանի հիշողություններում գտնում ենք նաև Ամիրջանի դեբյուտային՝ «Ֆաուստ» ներկայացման մասին իտալական «Bivista Teatrale Melodramatika» և «Cazzetino» լրագրերից հոդվածներ⁸: Մասնավորապես, որ ներկայացումը կատարյալ հաջողությամբ է անցել, և շատ բարձր են գնահատվել Ամիրջանի թե՛ ձայնային տվյալները և թե՛ դերասանական վարպետությունը:

Բ. Ամիրջանն իր ինքնակենսագրության մեջ Պետերբուրգի ժողովրդա-

⁵ Խոսքը հավանաբար իտալացի օպերային երգիչ, բաս-բարիտոն, մանկավարժ Սեբաստիանո Ռոնկոնիի (1814-1900) մասին է:

⁶ Տե՛ս ԳԱԹ, երաժշտական բաժին, Բ. Ամիրջանի ֆ., Մ. Թումանյանի հուշերը Ամիրջանի մասին, N 27:

⁷ Տե՛ս նույն տեղում:

⁸ Նկատենք, որ Գունոյի «Ֆաուստ» օպերայում տեղի ունեցավ հայ մեկ այլ տաղանդավոր երգչի՝ Արմենակ Շահմուրադյանի օպերային դեբյուտը Փարիզի աշխարհահռչակ Grand-Opéra-ի բեմում 1911թ. հունվարի 27-ին Ֆաուստի դերերգով: Grand-Opéra-ի մենակատար Ա. Շահմուրադյանը դառնում է Grand-Opéra-ի բեմում հանդես եկած առաջին հայ երգիչը (տե՛ս **Աննա Ասատրյան**, Արմենակ Շահմուրադյան, Նշանավոր ճեմարանականներ, պրակ Բ, Էջմիածին, 2009, էջ 304):

կան տան օպերային թատրոնում աշխատելու տարիների վերաբերյալ, բացի նրանից, որ այնտեղ աշխատել է 12 տարի, ոչ մի ուրիշ տեղեկություն չի հայտնում: Իսկ ահա Մ. Թումանյանը բավականին ծավալուն է ներկայացնում այդ ժամանակաշրջանը:

Իշխանուհու հուշագրից մեկ այլ բացահայտումն էլ այն է, որ Պետերբուրգի ժողովրդական տան օպերային թատրոնում երգելուց բացի Ամիրջանը երգել է նաև ռուսական խոշոր քաղաքների օպերային թատրոններում և բազմաթիվ, այդ թվում՝ բարեգործական, համերգներում⁹: Թումանյանն անձամբ առիթներ է ունեցել հրավիրելու Բ. Ամիրջանին տարբեր երեկույթների, և վերջինս, առանց որևէ վարձատրության, երգել է ոչ միայն խոստացված 2-3 երգերը, այլև ծրագրից դուրս՝ հանդիսատեսի պահանջով, այլ երգեր, այդ թվում՝ արիաներ տարբեր օպերաներից¹⁰:

Համերգներ կազմակերպել է նաև Բ. Ամիրջանը: Այսպես, 1909 թ. օգոստոսի 13-ին Թիֆլիսի Զուբալովի անվան ժողովրդական տանը Ամիրջանի կազմակերպած համերգին մասնակցել են ոչ միայն պրոֆեսիոնալ, այլ նաև սիրողական երգիչներ: Այդ համերգի մասին «Հորիզոն» օրաթերթը գրել է, որ Ամիրջանի անունը բազմաթիվ հանդիսատեսների էր հրավիրել թատրոն, և ներկա էր հայ, վրաց և ռուս բարձրաշխարհիկ հասարակությունը: Առանձին ուշադրության են արժանացել Բ. Ամիրջանի կատարմամբ Գ. Ա. Լիշինի «Она хохотала» բալլադն ու Ալ. Սպենդիարյանի «Ա՛յ վարդ» ռոմանսը, ինչպես նաև Անտ. Ռուբինշտեյնի «Դևը» օպերայից Դևի առաջին՝ «Մի լար զավակս» ռոմանսը հայերեն: Թերթը փաստում է, որ ոչ միայն վերևում նշված, այլև բոլոր ստեղծագործություններն Ամիրջանը հանդիսատեսի բուռն և չդադարող ծափահարությունների ուղեկցությամբ առանց որևէ դժկամության կրկնել է մինչև 4 անգամ¹¹:

Մ. Թումանյանի հուշերից տեղեկանում ենք, որ 1914 թ. հունվարի 22-ին մի խումբ հայ երգիչների նախաձեռնությամբ Մոսկվայի գերմանական ակում-

⁹ Բարեգործական համերգներ հոգուտ տարբեր ուսումնական հաստատություններում սովորող կարիքավոր աշակերտների և ուսանողների, Անդրկովկասի աղքատ աղբերջանցիների, Պետերբուրգի հայ ուսանողների, ռուս-թուրքական պատերազմից տուժած հայ գաղթականների, կանանց առողջության պահպանման, առևտրային վարժարանի գրադարանի միջոցների ավելացման համար և այլն:

¹⁰ Տե՛ս ԳԱԹ, Երաժշտական բաժին, Բ. Ամիրջանի ֆ., Մ. Թումանյանի հուշերը Ամիրջանի մասին, N 27:

¹¹ Տե՛ս «Հորիզոն», Թիֆլիս, N12, 15 օգոստոսի, 1909:

բում հայերեն բեմադրվել է Ա. Ռուբինշտեյնի «Դևը» օպերան, որտեղ Դևի դերերգը կատարել է Ամիրջանը:

Հայկական լրագրերից մեկում (Մարիամ Թումանյանին չի հաջողվել պարզել, թե որ լրագրում) Բ.Ամիրջանի մոսկովյան Դևի մասին կարդում ենք հետևյալը. «Իր արտաքինով պ. Ամիրջանը գեղեցիկ Դեմոն էր. բարձր հասակ, վայելչագեղ կազմվածք, դեմքի արտահայտիչ գծագրություն, որ այնքան նշանակություն ունի թե՛ մեծ թատրոնի բեմի վրա և թե՛ մանավանդ, Դեմոնի դերի համար: Գալով խաղին՝ ընդհանրապես լավ էր: Երգիչը բավական ազատ էր պահում իրեն բեմի վրա, երգում էր զգացմունքով և ճաշակով: Չպետք է մոռանալ, որ նա առաջին անգամ է բեմ դուրս գալիս այդ ծանր ու պատասխանատու դերում: Ուստի, շատ հասկանալի պետք է թվան նրա այն հուզումն ու շփոթությունը, որ նկատելի էին սկզբում: Սակայն, վերջին գործողության մեջ նա մոռանալ տվեց իր բոլոր թերությունները:

Մոսկվան շատ Դեմոններ է տեսել՝ Խոխլով, հռչակավոր բարիտոն Բատիստինի, Սկոտի, Պինիալոզա, բոլորն էլ երգել են այդ դերը, իսկ դրանցից առաջինը՝ Խոխլովը, ուղղակի այդ դերի ստեղծողն է համարվում, և մինչև այսօր էլ, չնայելով, որ էլ առաջվա ձայնը չունի, ավանդաբար վայելում է Մոսկվայի թատրոնական հասարակության ջերմ սերն ու համակրանքը:

Նշանավոր երգիչների այդ շարքը, որի հետ կապված են և՛ անցյալ, և՛ հայտնի անուններ, բավական ծանրացնում էր մեր երիտասարդ, նոր սկսող երգչի «մրցումը»: Սակայն նա, եթե ոչ կատարյալ հաղթանակով, ապա պատվով դուրս եկավ այդ «մրցումից»¹²:

Մ. Թումանյանն Ամիրջանին ներկայացնում է որպես փայլուն օպերային երգչի, ում խաղացանկում կար ավելի քան 50 օպերա, որոնցից ամենանշանավորներն իշխանուհին հիշատակում է իր հուշերում¹³:

Ամիրջանը վայելում էր թե՛ հանդիսատեսի և թե՛ ժամանակակից արվեստագետների լիարժեք սերն ու հարգանքը: Որպես ապացույց իր խոսքերի՝ իշխանուհին մեջբերում է Բ. Ամիրջանին ուղղված բազմաթիվ շնորհակալական գրություններ, ուղերձներ և նամակներ, որոնք Ամիրջանը ստացել էր ոչ միայն օպերային թատրոններում երգելիս, այլև այն բոլոր քաղաքներում, որտեղ ելույթներ է ունեցել: Մարիամ Թումանյանն իր հուշերում ներկայացնում է այդ

¹² Տե՛ս ԳԱԹ, երաժշտական բաժին, Բ.Ամիրջանի ֆ., Մ. Թումանյանի հուշերը Ամիրջանի մասին, N 27:

¹³ Տե՛ս նույն տեղում:

քաղաքների՝ այբբենական կարգով դասավորված ցանկը¹⁴:

Իշխանուհի Թումանյանի հուշերը Բ. Ամիրջանի մասին արժեքավոր են ոչ միայն նրանով, որ պարունակում են հայ բարիտոնի արժեքն ու մեծությունը փաստող բազմաթիվ ապացույցներ, այլև նրանով, որ մեզ են հաղորդում երգչի մասին անձնական տեղեկություններ: Մասնավորապես, Ամիրջանի միակ քույրն ամուսնացած էր Գանձակում, և Ամիրջանը հաճախ է հյուրընկալվում նրա տանը: Գանձակում էլ նա ծանոթանում է իր ապագա կնոջ՝ Մարիամ Ալեքսանդրյան Մելիքյանի հետ: 1907-ին նրանք ամուսնանում են: Ու թեև Բեգլարը և Մարիամը երեխաներ չեն ունեցել, սակայն, ինչպես պնդում է իշխանուհին, ապրել են սիրով և համերաշխությամբ, ու Ամիրջանը մահացել է իր հավատարիմ կնոջ ձեռքերի վրա¹⁵:

Բ. Ամիրջանի եղբոր մասին տեղեկանում ենք հենց Ամիրջանի ինքնակենսագրությունից: 1912-ին Պետերբուրգի իր աշակերտների և երկրպագուների կողմից նվեր ստացած դաշնամուրը բարիտոնն ուղարկել է եղբորը՝ Թիֆլիս: Հենց այս դաշնամուրն էլ օգնել է նրան վաստակել ապրուստի միջոց Պետերբուրգի՝ իր տունը թալանելուց հետո:

Մարիամ Թումանյանի հուշերից տեղեկանում ենք նաև Բ.Ամիրջանի կյանքի վերջին տարիների մասին:

Բ.Ամիրջանի ինքնակենսագրությունից հայտնի է դառնում, որ 1932 թ. Վրաստանի գեղարվեստական ժողովը Բ. Ամիրջանին ընտրում է պատվավոր անդամ և միջնորդություն է հայտնում նրան անվանական թոշակ նշանակելու վերաբերյալ: Քանի որ անվանական թոշակառուները չպետք է ունենային ոչ մի աշխատանք, Ամիրջանը հույս ունենալով, որ գեղարվեստական ժողովի միջնորդությունը չի մերժվի, դուրս է գալիս երաժշտական դպրոցից, որտեղ աշխատում էր 1921-ից: Ցավոք, Ամիրջանը չի ստանում այդքան խոստացված անհատական թոշակը և միևնույն ժամանակ մնում է գործազուրկ: Ինքնակենսագրությունն Ամիրջանն ավարտում է հետևյալ տողերով. «Այժմ աշխատում եմ նորից դիմել զանազան բարձր վարչություններ, վաստակավոր արտիստի և անձնական կենսաթոշակի հարցով: Ինձ զգալով բավական առողջ ու ընդունակ աշխատելու՝ առաջարկել եմ ինձ պաշտոն տալ երաժշտական տեխնիկումում: Խոստացել են կատարել ցանկությունս: Հուսով եմ, որ մինչև սեպտեմ-

¹⁴ Տե՛ս ԳԱԹ, երաժշտական բաժին, Բ.Ամիրջանի ֆ., Մ. Թումանյանի հուշերը Ամիրջանի մասին, N 27:

¹⁵ Տե՛ս նույն տեղում:

բեր ամիսը ամեն ինչ վերջացած կլինի, և ես հանգիստ սրտով և ապահովված կպատրաստեմ հայտնի երգչուհիներին ու երգիչներին թե՛ վրաց և թե՛ հայ բեմի համար»¹⁶:

Ինչպես հետագայում գրում է Մ. Թումանյանը, Բ. Ամիրջանին մեծ ցավ էր պատճառում, որ իր դիմումներն ու խնդրանքները մնում էին անպատասխան: Երկու տարի ապարդյուն փորձերից հետո Բ. Ամիրջանն ուժասպառ է լինում և անկողին ընկնում: Բժիշկները հաստատում են, որ նրա հիվանդությունը հոգեկան ապրումների ֆոնի վրա է: Ամիրջանի կինը՝ Մարիամը, հրավիրում է լավագույն բժիշկներին, սակայն ոչինչ չի օգնում, և 7 ամիս պառկած մնալուց հետո Բ. Ամիրջանը կնքում է իր մահկանացուն՝ «կսկիծ պատճառելով ոչ միայն իր հարազատներին, այլև իր բազմաթիվ աշակերտներին և հարգողներին»¹⁷:

Այսպիսով՝ իշխանուհի Մ. Թումանյանի հուշագիրը Բեգլար Ամիրջանի մասին մեզ հնարավորություն է ընձեռում ժամանակակցի աչքերով հետևելու երգչի կյանքին և գործունեությանը:

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Հոդվածում ներկայացված է հայ մշակութային գործիչ, Ամենայն հայոց բանաստեղծ Հովհաննես Թումանյանի մեկենաս, Թիֆլիսում 1902 թ. Գ. Սունդուկյանի հետ Հայոց դրամատիկական ընկերության հիմնադիր, հայ գրողներին մշտապես նյութական օժանդակություն ցուցաբերած Մարիամ Թումանյանի (ծնյալ՝ Դուրխանյան, 1870-1945) հուշերը 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) մենակատար Բեգլար Ամիրջանի (Ամիրջանյան, 1868-1935) մասին: Հուշագրում Մ. Թումանյանը մեջբերում է ինչպես տեղի, այնպես էլ արտասահմանյան լրագրերից և ամսագրերից հոդվածներ և գրախոսականներ Բ. Ամիրջանի ելույթների մասին, ինչպես նաև իր անձնական հիշողությունները:

Քանայի քաներ – Մարիամ Թումանյան, Բեգլար Ամիրջան, Թիֆլիս, հուշագիր:

¹⁶ Տե՛ս ԳԱԹ, երաժշտական բաժին, Բ.Ամիրջանի ֆ., Իմ կենսագրությունս, N 1(ա,բ,գ):

¹⁷ Տե՛ս ԳԱԹ, երաժշտական բաժին, Բ.Ամիրջանի ֆ., Մ. Թումանյանի հուշերը Ամիրջանի մասին, N 27:

ГОР САЛНАЗАРЯН

МЕМУАРЫ КНЯГИНИ МАРИАМ ТУМАНЯН О БЕГЛАРЕ АМИРДЖАНЕ

В данной статье представлены мемуары армянского деятеля искусств, мецената армянского поэта Оганеса Туманяна, сооснователя армянского драматического сообщества в Тифлисе (1902), покровители многих армянских писателей, княгини Мариам Туманян (урождённая Долуханян, 1870-1945) об армянском оперном певце, выпускнике Петербургской и Миланской консерваторий, солисте Большого (1895-1903), Тифлисского императорского (1903-1904), Петербургского оперного (1904-1916) театров, блестящим представительеле армянского исполнительского искусства конца 19-ого начало 20-ого века, баритоне Бегларе Амيرджане (Амирджанян, 1868-1935). В своих мемуарах М. Туманян пишет о своих личных воспоминаниях, а также цитирует статьи и рецензии не только местных, но и иностранных газет.

Ключевые слова – Мариам Туманян, Беглар Амирджанян, Тифлис, мемуары

GOR SALNAZARYAN

**COUNTESS MARIAM TUMANYAN'S REMINISCENCES
ABOUT BEGLAR AMIRDJANIAN**

Gor Salnazaryan with this article presents the reminiscences of Mariam Tumanyan (1870-1945) (maiden name Dolukhanyan), a distinguished figure in Armenian culture in every aspect. Countess M. Tumanyan has been the patron of Hovhannes Tumanyan, the national poet of Armenia. It was she who in 1902, together with Gabriel Sundukian, founded the Armenian dramatic fellowship in Tiflis besides she persistently endowed other Armenian writers. Countess M. Tumanyan's reminiscences are about Beglar Amirjany (Amirjanyan, 1868-1935), a brilliant representative of the Armenian performing art, opera singer (a baritone), a graduate of both the St. Petersburg and Milan Conservatories, a solist of the Moscow Bolshoi Theatre (1895-1903), Tiflis royal theaters (1903-1904), and of St. Petersburg People's House (1904-1916) as well. Countess M. Tumanyan in her reminiscences quotes whole articles and reviews about Amirjanyan's performances from local and foreign newspapers and magazines. She has written about her own memories of him as well.

Key words – Mariam Tumanyan, Beglar Amirdjan, Tiflis, reminiscences.

ԲԱՆԱԿԻ ՏԱՃԱՐԻ ՔԱՐՏԱՇ ՎԱՐՊԵՏՆԵՐԻ ՆՇԱՆՆԵՐԸ

Բանակի տաճարը պատմական Տայք նահանգի նշանավոր կառույցներից մեկն է: Տաճարի մասին տեղեկություններ են թողել վրաց աշխարհագրագետ Վախուշտին¹, հետագայում՝ Կառլ Կոխը², Ե. Թաղայիշվիլին³ և այլք: Տաճարն իր հորինվածքով զվարթնոցատիպ տաճարների տիպին է պատկանում և քառախորան կենտրոնագմբեթ հորինվածք է՝ առնված շրջանց սրահի մեջ: Խաչաթևերի միջև անկյունագծով տեղադրված են ավանդատները, որոնց վրա բարձրանում են կամարակապ օթյակները (նկ. 1)⁴:

Ե. Տակայշվիլին, Շ. Ամիրանաշվիլին, Ն. Պ. Սևերովը, Ն. Մ. Տոկարսկին և այլք Բանակի տաճարը թվագրում են IX-X դդ., սակայն առկա են նաև կարծիքներ (Յ. Ստրժիգովսկի, Տ. Մարության և այլք), որ ստորին շերտերն ավելի հին են և ենթադրվում է, որ VII դարով պետք է թվագրել:

Գ. Ն. Չուբինաշվիլիի հետազոտությունները ցույց են տալիս, որ Բանակի տաճարը կառուցվել է VII դարում և վրացական մասնագիտական գրականության մեջ, այս վերջին պնդումից հետո, Բանակի տաճարը հաճախ թվագրվում է VII դարով և IX-X դդ. վերականգնմամբ⁵:

Բանակի տաճարը, ըստ Տ. Մարությանի, կառուցվել է VII դ. 50-ական թթ. և գործել է հետևյալ պատմական փուլերում.

- VII դ. 50-ական թթ.- IX դ.- Ներսես Տայեցի:
- X դ. սկզբներից մինչև XV- XVI դդ.- Ատրներսեհի վերականգնում և մինչև XV- XVI դդ. եղել է եռաստիճան հորինվածքով:
- XVI- XIX դդ. կեսերը հաստացվել են առաջին հարկի պատերը, և տաճարը դարձել է երկաստիճան՝ խաթարելով սկզբնական տեսքը⁶:

¹ Багратиони В. История царства грузинского. Тбилиси, 1976, 337 стр.

² Koch K. Reise im pontischen Gebirge und türkischen Armenien, Weimar, 1846, S. 243-248.

³ Токайшвили Э. Бана. Материалы по археологии Кавказа. Т. 12. СПб, 1909, стр. 88.

⁴ Մարության Տ., Հայ ճարտարապետության հուշարձաններ, Խորագույն Հայք, Երևան, 1978, էջ 34:

⁵ Чубинашвили Г., Северов Н. Пути грузинской архитектуры. Проблемы архитектуры. Т. 2. Москва, 1937, стр. 69.

⁶ Մարության Տ., Հայ ճարտարապետության հուշարձաններ, Խորագույն Հայք, Երևան, 1978, էջ 34, 102:

Կատարված աշխատություններում կիսվում են նաև հետազոտողների տեսանկյունները՝ կապված տաճարի նախնական տեսքի՝ երկհարկ կամ եռհարկ լինելու տարբերակների հետ և որոշակի խառնաշփոթ է ստեղծված տաճարի ուղղահայաց շերտագրության հարցերում: Այս կառույցն այն եզակի կառույցներից է, որն ընդհանուր առմամբ ունի վերակազմության յոթ տարբերակ: Բացի էսքիզային տարբերակներից, սկզբնական վերակազմության տարբերակները կատարել են Թ. Թորամանյանը, Ս. Կլիկաշվիլին, Կալգինը, Ս. Մնացականյանը և այլք: Վերակազմության տարբերակները միմյանցից բավականին տարբերվում են: Ըստ որոշ հետազոտողների՝ Ե. Թաղայշվիլի, Շ. Ամիրանաշվիլի, Գ. Չուբինաշվիլի, Ս. Մնացականյան, Ռ. Էդվարդս և այլք, Բանակի տաճարը Զվարթնոցի տաճարի ավելի պարզեցված տեսակն է՝ հաշվի առնելով Զվարթնոցատիպ տաճարների՝ կոնստրուկտիվ թերություններ ունենալու փաստը⁷:

Վերջին տարիների կատարված աշխատություններից Ա. Ղազարյանի հետազոտությունները որոշակիորեն պարզաբանումներ են մտցնում Բանակի տաճարի շուրջ առկա ճարտարապետական խնդիրների լուծման հարցերում: Հետազոտողը տեղում կատարված ուսումնասիրությունների հիման վրա տվել է տաճարի ինչպես հատակագծային, այնպես էլ ծավալատարածական հորինվածքի վերակազմության տարբերակը: Ղազարյանը նախ՝ կողմ է այն պնդումների, որ տաճարը VII դ. կառույց է, սակայն վերականգնվել է ինչպես IX դ.-ում, այնպես էլ X դ. առաջին կեսին⁸:

Ինչպես հայտնի է դեռևս Թ. Թորամանյանի և այլոց աշխատություններից, հայկական, հատկապես վաղմիջնադարյան ճարտարապետության մեջ առկա են կոթողները կերտող վարպետների նշաններ, որոնք դրվագված են քարերի վրա: Այդ նշաններն իրենց ձևերով բավականին բազմազան են. ոմանք տառեր են, սիմվոլներ, գծանշաններ և այլն, սակայն ընդհանուր առմամբ, ունեն ոճական նմանություններ: Վարպետների նշանների օգնությամբ կարելի է որոշակիորեն թվագրել նաև պաշտամունքային կառույցը:

Մեր կողմից՝ 14. 09. 2014 թ. և 01.11.2016 թ., Բանակի տաճարի տեղում կատարված հետազոտությունները բացահայտել են վաղքրիստոնեական հայկական ճարտարապետությանը բնորոշ քարտաշ վարպետների նշաններ:

⁷ Մնացականյան Ս., Զվարթնոցը և նույնատիպ հուշարձանները, Երևան, 1971, 258 էջ:

⁸ Казарян А. Храм Банак (Бана): новое исследование // Архитектурное наследство, Вып. 48, Москва, 2007, стр. 4–22.

Վարպետների նշանները, բացառությամբ մեկի, պահպանվել են կառույցի ներքին հատվածների որմերում՝ որմնասյուններում, կամարներում, թաղերում և այլն, իսկ շրջակայքի խիտ բուսականությունը, ցավոք, հնարավորություն չտվեց հետազոտելու նաև ընկած քարերը: 2014 թ. հայտնաբերվել են թվով վեց նշաններ, իսկ 2016 թ.՝ ևս երկուսը: Քարտաշ վարպետների նշանները հիմնականում տեղադրված են քարերի կենտրոնական հատվածում: Դրանց փորվածքը կատարված է բավականին խորը և անհնար է շփոթել նյութի մակերևութային քայքայումների կամ մեխանիկական վնասվածքների հետ:

Հայտնաբերված երկու ամենատարածված նշանները սլաքաձև և փոխուղղահայաց խաչվող գծերով են (+): Այս երկուսն առկա են տաճարի հյուսիսարևմտյան, հյուսիսարևելյան, ինչպես նաև գլխավոր խորանի հետևի շրջանց սրահի սյուների, խորշերի և թաղերի վրա (աղ. 1): Մյուս նշաններին հիմնականում հանդիպում ենք տաճարի արևմտյան հատվածներում: Երկուսը հանդիպում են նաև այլ վաղմիջնադարյան հայկական պաշտամունքային կառույցներում, ինչպիսիք են՝ Դվինը, Զվարթնոցը, Արուճը, Թալինը, Պեմզաշենը և այլն:

Ավագ խորանի հյուսիսային ավանդատան արևելյան պատից դեպի շրջանց սրահ ուղղված պատի վրա 2016 թ. աշնանը հայտնաբերվեց հայատառ «Կ» հիշեցնող նշան: Շարքի քարը, որի վրա փորված է նշանը, ամենայն հավանականությամբ, վերաշարված է, սակայն քարի կարծր տեսակից, կանոնավոր և հարթ տաշվածքից, նշանի չափերից կարելի է դատել, որ այն վերը նշված նշանների նման, ամենայն հավանականությամբ, պատկանում է VII դ.: Այդպիսիք կան նաև Զարինջայում և այլ եկեղեցիներում:

Հարավարևելյան արտաքին որմնաշարում հայտնաբերվել է Բանակի տաճարի արտաքին որմնաշարի միակ նշանը: Այն հայերեն «Ի» տառը հիշեցնող նշանն է, որը դյուրին չէ նկատելը, քանի որ որմի այդ հատվածը կրաշաղախով է պատված: Նիշը բավականին խորն է փորված, իրականացված է հարթ տաշված կանոնավոր քարի երեսին, ինչպես նաև իր չափերով համապատասխանում է վերը նկարագրված նշաններին:

Բանակի տաճարի ներքին հատվածներում հայտնաբերվել են նաև մի քանի այլ նշաններ: Նրանք փորված են հարավային ներքին կամարաշարի կամարի առաջին քարի վրա, որը հենված է որմնասյան քիվին: Դրանցից մեկը գտնվում է կամարաշարի հարավարևմտյան հատվածում: Հավանաբար վրացատառ նշան է, որի նմանակն առկա է նաև Մանխութի եկեղեցում: Այս նշանը, ի համեմատ վերը նշվածների, իրականացված է կամարի և որմնասյան

վերակառուցված հատվածում գտնվող քարի վրա, ավելի մակերևութային է փորված և չափերով մի քանի անգամ գերազանցում է տաճարի վերը թվարկված 8 նշաններին: Առկա տարբերությունները մեզ հուշում են, որ դա կամ առհասարակ վարպետի նշան չէ, կամ եթե նույնիսկ վարպետի նշան է, ապա այն իրականացվել է տաճարի հետագա վերականգնող վարպետի կողմից:

Մյուս նշանախումբը գտնվում է կամարաշարի հարավարևելյան հատվածում: Կամարի առաջին քարի վրա նշմարվում են գրերի հետքեր, որոնցից հստակ երևում են երեքը՝ «Ս» կամ «Մ», «Ն» և ամենայն հավանականությամբ «Շ» տառերին նման նիշերը: Այս գիրը, ի տարբերություն սկզբում նշված վարպետների նշանների, իրականացված է բավականին մակերևութային և չափերով ավելի մեծ: Դրանք, ամենայն հավանականությամբ, իրականացված են Բանակի տաճարի՝ զարգացած միջնադարում իրականացված միջամտությունների ժամանակ (աղ. 3):

Հայտնաբերված թվով ութ նշանների համեմատական վերլուծությունները ցույց են տալիս, որ նշաններն իրենց ձևով և կատարմամբ համընկնում են VII դ. հայկական պաշտամունքային կառույցների վարպետների նշանների հետ: Դրանց ռճական առանձնահատկությունները չեն տարբերվում նաև Հայկական լեռնաշխարհին հարակից երկրամասերի պաշտամունքային կառույցների վարպետների նշաններից: Բանակի տաճարի վարպետների նշաններից առկա են նաև VII դ. հայկական նշանավոր պաշտամունքային այլ կառույցներում, ինչպես Հոփսիմեի տաճարը, Մաստարան, Արուճը և այլն, սակայն, ի տարբերություն VII դ. այլ կառույցների, նշանները որոշակի տարբերությամբ ամենաշատը համընկնում են Զվարթնոցի տաճարի նշանների հետ: Թվով 8 նշաններից 6-ը համընկնում են Զվարթնոցի տաճարի վարպետների նշաններին (աղ. 2):

Բանակի տաճարի վարպետների նշանները մեզ հնարավորություն են տալիս նաև կատարելու որոշակի շերտագրական շտկումներ մինչ այժմ գոյություն ունեցող նյութերում: Որպես հիմք եթե ընդունենք Ա. Ղազարյանի հատակագծի վերակազմության տարբերակը, ապա նախ՝ հյուսիսարևմտյան և հարավարևմտյան ու գլխավոր խորանի հետևի հաստահեղույս մույթերից մի մասը հստակ VII դ. է, որը փաստում են նախ՝ վարպետների նշանների առկայությունը և այդ շարվածքի ոչ վերաշարված լինելու փաստերը: VII դարով պետք է թվագրել նաև միջմույթային խորշերի ներքին պատերի մի մասը, պահպանված որոշ թաղեր և այլն: Մեր հետագա հետազոտություններում

կներկայացնենք արդեն մեր կողմից առաջարկվող Բանակի տաճարի շերտագրական պատկերը՝ ելնելով վերը նշված բացահայտումներից:

Այսպիսով.

- հայտնաբերված թվով 8 նշանների համեմատական վերլուծությունները ցույց են տալիս, որ նշաններն իրենց ձևով և կատարմամբ համընկնում են VII դ. հայկական պաշտամունքային կառույցների վարպետների նշանների հետ:
- Հաստատվում է հետազոտողների այն տեսակետը, որ Բանակի տաճարը իսկապես VII դարի կառույց է և հայկական պաշտամունքային ճարտարապետության անբաժանելի մասն է կազմում:
- Բանակի և Ջվարթնոցի տաճարների վարպետների նշանների համեմատաբար ավելի շատ համընկնելու փաստը ցույց է տալիս, որ այդ կառույցների միջև նախ ժամանակային մեծ խզում չկա, և երկու կառույցները կառուցող քարտաշ վարպետներից ոմանք հնարավոր է, որ եղել են նույն անձինք:
- Այս բացահայտման կարևորությունը նաև այն է, որ հիմք է տալիս կատարելու մանրամասն ուղղահայաց շերտագրություն, որպեսզի ճշգրտումներ կատարվեն դարերի ընթացքում կատարված վերականգնումների փուլերի պարզաբանման մեջ:

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Հոդվածում ներկայացված են պատմական Մեծ Հայքի Տայք նահանգի նշանավոր Բանակի տաճարի քարտաշ վարպետների նշանները, որոնց մի մասը հեղինակի կողմից հայտնաբերվել է 14.09.2014 թ., իսկ մնացածը՝ 01.11.2016 թ.՝ տեղում կատարված այցերի ժամանակ: Կատարվել են Բանակի քարտաշ վարպետների թվով ութ նշանների համեմատական վերլուծություններ այլ պաշտամունքային կառույցների վարպետների նշանների հետ՝ տալով ևս մեկ փաստ Բանակի տաճարը VII դարով թվագրելուն: Գտնվել են նաև զարգացած միջնադարի գրության մնացորդներ և / կամ նշաններ, որոնք իրենց ձևով, չափերով և կատարմամբ էապես տարբերվում են վերը նշված ութ վաղքրիստոնեական նշաններից:

Բանակի բաներ – Բանակի տաճար, վերակազմության տարբերակներ, վարպետի նշաններ, շերտագրություն:

ДАВИД НААТАКЯН

ЗНАКИ МАСТЕРОВ-КАМЕНЩИКОВ ХРАМА БАНАК

В статье представлены знаки мастеров-каменщиков знаменитого храма Банак в провинции Таик исторической Великой Армении, из которых некоторые были обнаружены автором этих строк 14 сентября 2014 года, а остальные первого ноября 2017 года во время посещений памятника. Выполнен сравнительный анализ восьми знаков каменщиков с аналогичными знаками других сакральных построек, таким образом, давая еще один факт, что храм Банак был построен в VII в. Были обнаружены также следы знаков и/или надписей датируемых Развитым средневековьем, которые значительно отличаются от вышеупомянутых восьми знаков по форме, размеру и исполнению.

Ключевые слова – храм Банак, варианты восстановления, знаки мастеров, стратиграфия.

DAVIT NAHATAKYAN

SIGNS OF THE STONEMASON MASTERS OF THE BANAK TEMPLE

The article presents the signs of the stonemason masters of the famous temple of Banak in the province of Taik, in historical Great Armenia. Some of them were discovered by the author of these lines on September 14, 2014, and the rest on November 1, 2017 during visits to the monument. A comparative analysis of the eight signs of the stonemasons with similar signs of other sacred buildings was performed, providing us with one more fact that the Banak temple was built in the 7th century. There were also found traces of signs and/or inscriptions dating from the Developed Middle Ages, which differ significantly from the eight above-mentioned ones in their shape, size and performance.

Key words – Temple of Banak, versions of restoration, signs of masters, stratigraphy.



Նկ. 1. Բանակի տաճարի ընդհանուր տեսքը:

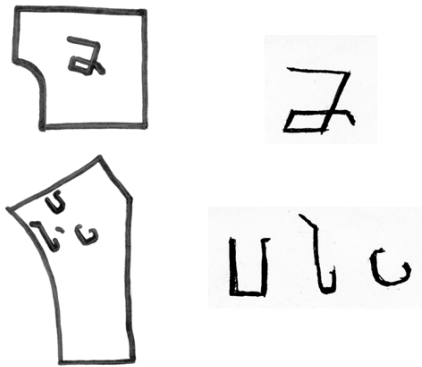


⇒ X + H P U H S

Աղ. 1. Բանակի տաճարի հայտնաբերված վարպետի նշաններից երկուսի լուսանկարները և թվով 8 նշանների գրչանկարը:

Բանակ	⇒ X + H P U H S
Չարինչա	ՌՄ+ԿԻԾՊԼԿՆՆՍՍԳԳԹ ՁԳ+ԷԼԻԾ
Չվարթնոց	ՁԳ+ԼԷԴԼԾԻԹՊԼԱՁ ՁXHԳԿԱԺԷՍԾ*3~ ԳԳԳ Կ Կ
Մանիտութի	← Ը < Թ Պ Ժ Դ
Արուն	↓ * Ձ Ձ Մ + ~ Ի Գ
Չորավար	* ☆ Զ Զ Կ Ա Ա

Աղ. 2. Բանակի տաճարի հայտնաբերված վաղքրիստոնեական վարպետների նշանները և Ա. Ղազարյանի կողմից կատարված այլ կառույցների նշաններ:



Աղ. 3. Բանակի տաճարի՝ զարգացած միջնադարին բնորոշ նշանները և/կամ գրերը:

**ՀԱԿՈՒ ՊԱՐՈՆՅԱՆԻ ԵՐԿԵՐԸ ԱՐԱ ԲԵՔԱՐՅԱՆԻ
ՆԿԱՐԱԶԱՐԴՈՒՄՆԵՐՈՒՄ**

*«Ինձ համար ամենաանսպասելին երգիծանկարիչ Արա
Բեքարյանն է: Կյանքում էլ, արվեստում էլ ես և ոչ միայն
ես նրան գիտեի որպես դեպի բանաստեղծականը մարդու,
մեր մտքով երբեք չի անցել, որ նա կարող է օժտված լինել
հումորի զգացումով, ունենալ կերպարային այդպիսի սրված
տեսողություն»:*

Մարիամ Ասլամազյան

Վաստակաշատ նկարիչ, բազմաժանր արվեստագետ, թատերական
ինստիտուտի պրոֆեսոր, սովետական և արտասահմանյան ցուցահանդես-
ների ակտիվ մասնակից Արա Բեքարյանը ծնվել է 1913 թ. մայիսի 30-ին Կա-
րահիսար քաղաքում: Բեքարյանի աշխատանքները ցուցադրվել են արտա-
սահմանյան մի շարք երկրների ցուցահանդեսներում (Ռուսաստան, Լիբանան,
Կանադա, Բելգիա, Ֆրանսիա, Բուլղարիա, Ռումինիա, Հունգարիա, Վիետ-
նամ, Կորեա, Գանա, Լեհաստան, Հարավսլավիա, Չեխոսլովակիա, Իրան,
Ճապոնիա, Մոնղոլիա, Շրի Լանկա): Արա Բեքարյանը բազմաժանր արվես-
տագետ է. Բեքարյան նկարչի նախասիրությունները բազմազան են և տար-
բեր: Ջերմ, զգացմունքային, հայրենասեր մարդ, դասախոս, լավ ընկեր Բե-
քարյանը միևնույն ժամանակ հայ դասական գրականության պատկերա-
զարդման պատմության մեջ իր նախատիպը չունեցող նկարիչ է: Նուրբ հոգու
տեր այս նկարիչը երբեմն զարմացնում է իր ինքնատիպ հումորի զգացումով:
Բեքարյանը, օժտված լինելով հումորի սուր զգացողությամբ, գտել է գրական
ժանրին համապատասխան ձևեր, որոնցով ավելի արտահայտիչ է դարձրել
երկերի բովանդակությունը՝ իր ստեղծած կերպարներին տալով յուրօրինակ ու
ճշմարտացի մեկնաբանումներ: Գրքի նկարազարդման արվեստով նկարիչը
զբաղվել է 1953 թվականից: Նկարչի վրձնին պատկանող գրաֆիկական աշ-
խատանքների շարքում առանձնահատուկ տեղ են զբաղեցրել հայ հանճարեղ
երգիծաբան Հակոբ Պարոնյանի ստեղծագործությունները: Պարոնյանի գրա-
կան ժառանգությունը, նրա սրամիտ, դիպուկ, բազմաբովանդակ ու թևավոր
խոսքերը գրքի ձևավորման արվեստով զբաղվելու հենց առաջին քայլերից

գրավել են նկարչին: 1953 թվականին Բեքարյանը ձեռնամուխ եղավ Պարոնյանի երկհատոր «Ընտիր երկերի», մասնավորապես «Մեծապատիվ մուրացկանները» մենագրական վեպի, «Պտույտ մը Պոլսո թաղերու մեջ» ակնարկների շարքի, «Քաղաքավարության վնասները» նովելների, «Առտնին տեսարաններ», «Պաղտասար աղբար» կատակերգությունների նկարազարդմանը: Նկարիչը Պարոնյանի այդ երկհատորյակին անդրադարձել է երկու անգամ՝ 1953թ. (լույս է տեսել 1954թ.) և 1961թ. (լույս է տեսել 1969թ.): 1982-ին առանձին գրքով լույս է տեսել «Մեծապատիվ մուրացկաններ»-ի ռուսերեն թարգմանությունը՝ գունավոր նկարազարդումով: Իսկ դրանից տարիներ առաջ՝ 1959-ին, նույնպես առանձին գրքով լույս էր տեսել «Քաղաքավարության վնասները» երկը՝ կրկին Բեքարյանի նկարազարդումներով: Նախկինում զեկուցումով ամփոփ անդրադարձել ենք Հակոբ Պարոնյանի «Պաղտասար աղբար» ստեղծագործության՝ բեքարյանական մեկնաբանմանը: Այս զեկուցման նպատակն է ամփոփ ներկայացնել անվանի երգիծաբանի ստեղծագործությունների՝ Բեքարյանի բոլոր նկարազարդումները: Նրա լավագույն աշխատանքներից մեկն էլ «Մեծապատիվ մուրացկանները» ստեղծագործության նկարազարդումն է: Ինչպես գրել է Գ. Ստեփանյանը. «Մեծապատիվ մուրացկանները» ստեղծագործությունն աչքի է ընկնում որպես հայ քննադատական ռեալիզմի ամենանշանավոր նմուշներից մեկը: Այս ստեղծագործությունն ունեցել է ավելի քան 10 հրատարակություն և թարգմանվել է մի շարք լեզուներով, բեմադրվել է հայ բեմերում երկար ժամանակ»¹: 1953 թվականին նկարազարդ թերթերը նկարիչը ներկայացրել է որպես կենցաղային կատակերգություն և կատարել է գեղանկարչությանն առավել մոտ տեխնիկայով: 1953թ. կատարած նկարազարդ թերթերը վեցն են: Առաջին նկարազարդ թերթում պատկերված է Կ. Պոլսի թաղամասերից մեկը՝ Այա Սոֆիայի կիսակլոր գմբեթները, նավակները, ամիը՝ պատված սալահատակներով: Հաջորդ թերթերում Բեքարյանն ամենայն մանրամասնությամբ պատկերել է Պոլսի միջավայրը, մարդկանց, նրանց հագուկապը, Պոլսի նորաձևությունը՝ ֆեսերի ձևը, կոշիկները, գուլպաների գույնը, աչքաթող չանելով ոչ մի դետալ: Չլինելով Կ. Պոլսում՝ նկարիչ Բեքարյանին հաջողվել է վերստեղծել բնութագրական կերպարներ, ճշգրիտ և դիպուկ ներկայացնել պոլսահայ միջավայրի մարդկանց ժեստերը, շարժումները: Գլխավոր հերոսը՝ Աբխողոմ աղան, հոգնած, կախ ընկած ուսերով, քաղցած, ձեռքերը կախ ընկած, գլխի ֆեսը ծոված, դեմքը մթազնած, աչքերը կիսափակ, կարծես

¹ Պարոնյան Հ., Ընտիր երկեր, Գիրք N 1, Երևան, 1954, էջ 13:

ննջած լինի, Մանուկ աղան ընկղմված է խոսակցության մեջ, շատախոսությամբ տարված, խղճուկ, հնամաշ հագուստով բանաստեղծը ներկայացված է որպես թեթևաոլիկ, անտաղանդ, սենտիմենտալ ճառերի սիրահար: Մյուս տեսարանում երկար քթով, աղվեսային դեմքով, խորամանկ հայացքով, շողոքորթ պահվածքով, անընդհատ ակնկալիքի սպասումով Շուշանն է: Բանաստեղծը, Աբիսողոմ աղան, միջնորդ կինը, Մանուկ աղան, նրանց ուրվագծված կերպարները զավեշտալի են, ամեն մեկը մի բնավորություն: Ամենայն նրբանկատությամբ նկարիչը ցույց է տալիս այդ ժամանակաշրջանի մարդկանց պահվածքը, շարժումները: «Մեծապատիվ մուրացկաններում» գրաֆիկ նկարչի նպատակն է եղել ցույց տալ նրանց աննախանձելի վիճակը և կեղծ շողոքորթ պահվածքը Աբիսողոմ աղաների իշխած դարաշրջանում: Թերևս վերջին տեսարանն ամենից զավեշտալին է, որտեղ նկարիչն Աբիսողոմ աղային ներկայացնում է շփոթված, հուսախաբ, տագնապած վիճակում, շրջապատված իրեն քծնող մարդկանցով՝ մեծապատիվ մուրացկաններով: Արա Բեքարյանը, քաջատեղյակ լինելով պոլսահայ տիպերին, մարդկանց առանձնահատկություններին, ապրելակերպին, շատ վառ և արտահայտիչ ներկայացնում է այնտեղի կենցաղը: Նկարիչը նկարազարդ թերթերում դիտողի ուշադրությունը սևեռում է կերպարների զավեշտականության, գործողությունների, շարժումների, նրանց փոխհարաբերությունների վրա: Նկարազարդ թերթերը ցույց են տալիս այդ ժամանակաշրջանի մարդկանց պահվածքը, շարժումները, ապրելակերպը, իրենց մարդկային տեսակը կորցրած մարդիկ, կամազուրկ, շողոքորթ, հաճոյակատար, իրենց սեփական համոզմունքներից հրաժարված: Գրաֆիկ Բեքարյանը կարևորել է հանճարեղ երգիծաբանի բնութագրումները, յուրաքանչյուր կերպար նկարազարդել է պարոնյանական մտածելակերպին և ոճին համահունչ: Հավատարիմ մնալով հեղինակին, նրա մոտեցումներին՝ ստեղծեց տվյալ ժամանակի Պոլսո կյանքին հարազատ կերպարներ: Ինչպես գրել է Գ. Ստեփանյանը. «Պարոնյանն ինքն է խոստովանում, որ նրա նպատակն է եղել ներկայացնել նրանց ոչ թե մեղադրելու նպատակով ազգային խմբագիրներին, հեղինակներին, բանաստեղծներին, այլ ներկայացնել ապագա սերնդյան ժամանակիս գրական մարդոց ողբալի կացությունը»²:

«Մեծապատիվ մուրացկանները» ստեղծագործության հերոսները տարբերվում են մեկը մյուսից իրենց վառ արտահայտչական ձևերով: Այս ստեղծագործությունը թարգմանվել է նաև ռուսերեն (Երևան, 1982թ., «Սովետական

² Նույն տեղում, էջ 20, 21:

գրող») «Высокоочтимые попросайки» գունավոր տարբերակով: Այս տարբերակը նույնն է, ինչ 1961թ., որը լույս է տեսել 1969թ., սակայն աչքի է ընկնում իր գունային վառ համադրություններով: Մինչ այդ նկարչի նկարազարդած թերթերը սև և սպիտակ գույներով են ուրվագծված, իսկ այս տարբերակը ողողված է բազմերանգ գույներով: Փոփոխության է ենթարկվել վերջին տեսարանը: Եթե 1953 թվականին վերջին տեսարանում նկարիչը բոլոր մեծապատիվ մուրացկաններին համախմբել է Աբխազում աղայի շուրջը, որը մոլորված և շփոթված, գլուխը բռնած նստած է, ապա 1961թ., որը լույս է տեսել 1969-ին, նույնն է, ինչ 1982թ. վերջին նկարազարդ թերթը, այստեղ Աբխազում աղան, սունդուկը ձեռքին, փախչում է իրեն հետապնդող մարդկանցից: Ինչպես նշեցինք, 1953 թվականին Պարոնյանի երկհատորյակում գրաֆիկ նկարիչն անդրադարձել է նաև «Պտույտ մը Պոլսո թաղերու մեջ», «Քաղաքավարության վնասները», «Առտնին տեսարաններ» ստեղծագործություններին: Պակաս ուշագրավ չէ «Պտույտ մը Պոլսո թաղերու մեջ» ստեղծագործությունը:

«Պտույտ մը Պոլսո թաղերու մեջ» ստեղծագործության նկարազարդ թերթերը երեքն են. առաջին թերթը, ինչպես «Մեծապատիվ մուրացկաններում», ունի գեղանկարչական տեսք: Նկարում պատկերված են շենքեր, որոնց կից երևում են ծառեր, գետինը սալահատակներով պատված: Առաջին թերթը Բերայի թաղամասն է, որտեղ ապրում է Կ. Պոլսի հարուստ դասը, ինչպես հեղինակն է գրում. «արևելքեն խաղամուրություն, արևմուտքեն պճնասիրություն, հարավեն շոպյություն և հյուսիսեն խարդախություն»: Այստեղ մարդիկ ապրում են ցուփ ու շվայտ կյանքով, ազատամիտ պահվածքով: Բամբասանք, մեծամտություն, քաղքենի պահվածք. ահա Բերայի հատկանշական կողմերը: Հաջորդ նկարազարդ թերթը երկու կանանց զրույցն է: Ինչպես նկատել է Ե. Քոչարը. «Որքան ճիշտ ու ժամանակին հարազատ են կանանց զգեստները. բամբասող կնոջ «տուրնյուր»-ով զգեստը, գլխարկը, ծաղկավոր ձեռնոցները, մյուս պատուհանից խոսող կնոջ մագերի «բիգուդիները»³: Եվ վերջին նկարազարդ թերթը՝ բանսարկուն իր գինովցած ունկնդիրների հետ բարձրաձայն զրուցելիս: Բեքարյան նկարիչը շատ վառ ու տիպիկ է ներկայացրել այնտեղի կենցաղը, Սամաթայի ձկնորսների տիպերը, կերպարները: Ձկնորսներից երկուսը երգում են, իսկ երրորդը տարված է երազանքներով: Սա դրվագ է Սամաթայի առօրյա կյանքից, որը դրսևորվել է հումորի առանձնահատուկ երանգով: Նկարիչն

³ Քոչար Ե., Պարոնյանի երկերի նկարազարդումները, «Սովետական արվեստ», N 2, 1955, էջ 37:

ամենայն մանրամասնությամբ ներկայացնում է պոլսական կյանքի քաղքենի ապրելակերպը, նրանց շարժումները, ձևական և ցուցադրական պահվածքը: Նկարչի բազմաքանակ գրաֆիկայի շարքում, թերևս, առանձնանում է նաև «Քաղաքավարության վնասները» ստեղծագործությունը:

Ուշագրավ է նաև վերջինիս նկարագարողումը: Ինչպես նկատել է արվեստաբան Մանյա Ղազարյանը. «Սև գույնով նկարագարողումներում տոնային մշակումների բացակայությունը ստիպում է նկարչին ուշադրության կենտրոնում պահել գծի էմոցիոնալ ներգործությունը: Գծի լակոնիզմի, նրա սահմանափակ օգտագործման միջոցով կերպարային արտահայտչականության հասնելու գեղեցիկ օրինակ է «Քաղաքավարության վնասներից» Մելիտոս աղային պատկերող տեսարանը»⁴: Այս ստեղծագործության գլխավոր հերոսները մեծ մասամբ արհեստավորներ, վարսավիրներ, կոշկակարներ և մանր առևտրականներ են: Նկարիչը նկարագրում է տվյալ ժամանակաշրջանի կենցաղը, նիստուկացը. էականն այստեղ բուրժուական ընտանիքներին հատուկ մի շարք սովորությունների ներթափանցումն է նաև արհեստավորական խավերի շրջան՝ թղթախաղ, պարահանդես և այլն:

Այս ստեղծագործության մեջ երևում են երգիծաբան Հ. Պարոնյանի անսպառ հումորը, սատիրան: Հեղինակը սուր և դիպուկ է ներկայացնում վաճառականներին իրենց խարդախություններով ու խաբեություններով: Ինչպես մյուս աշխատություններում, այստեղ էլ Պարոնյանը մերթ հումորիստ է, մերթ սատիրիկ, նայած թե հասարակական որ խավերի կյանքն ու կենցաղն է ներկայացնում: Ինչպես ասացինք, նկարիչն այս ստեղծագործությանն անդրադարձել է երեք անգամ՝ 1953, որը լույս է տեսել 1955թ., 1961, լույս է տեսել 1969թ. և առանձին գրքով 1959թ.: «Քաղաքավարության վնասները» ստեղծագործության մեջ Պարոնյանը նպատակ չի ունեցել ներկայացնելու նահապետական բարքերը, սովորությունները, նիստուկացը, նույն ժամին ճաշելու, քնելու ավանդույթներն ու սովորույթները, այլ պայքարել է, որպեսզի եվրոպական քաղաքակրթությունը, վարքն ու բարքը չաղավաղեն աշխատավորական մարդկանց կենցաղը, թե ինչպես են արհեստավորների կանայք, որոնց նյութական հնարավորությունը չափազանց սահմանափակ է, փորձում են մրցել հարուստ ու պճնասեր կանանց հետ՝ հաշվի չառնելով իրենց ամուսինների հնարավորությունները: 1954-1955թթ., 1969թ. բեքարյանական գծանկարով, պարոնյանական մեկնաբանությամբ ստեղծվում են թերթեր, որոնք դիպուկ և

⁴ Ղազարյան Մ., Արա Բեքարյան, Երևան, 1984, էջ 18:

ճշգրիտ ներկայացնում են վաճառականներին որպես խաբեբա և խարդախ: Նկարագարող թերթերից ամենազավեշտալին Մելիտոս աղայի և չարաճճի Վահրամի տեսարանն է, Մելիտոս աղան բարկացած, բայց զսպելով իրեն կատարում է կամակոր տղայի քմահաճույքները՝ քաղաքավարությանը զոհ գնալով: Նկարիչը անչափ դիպուկ է ներկայացնում Մելիտոս աղայի և Վահրամի տեսարանը, որտեղ Մելիտոս աղան ուժասպառ ու շնչասպառ փորձում է գոհացնել փոքրիկ Վահրամին: Ինչպես նկատել է Ե. Քոչարը. «Խորապես հասկանալով Պարոնյանի ստեղծագործությունը, նրա երգիծանքի խարազանող էությունը, նկարիչն իր պատկերագարողումների մեջ հարազատ է մնացել հեղինակի հղացումներին, կյանքին մոտենալու նրա եղանակին ու տեսանկյանը: Արա Բեքարյան նկարիչը վերստեղծեց պարոնյանական կենդանի կերպարները, տիպերը, նրանց դեմքերի արտահայտությունը, բնորոշ շարժումները, հագուստները և միջավայրը, որոնք նույնքան բնորոշ են և զուտ պոլսական»⁵: Մյուս ստեղծագործությունը «Առտնին տեսարաններն» է, որի նկարագարող թերթերը երկուսն են՝ տիպիկ հայ ընտանեկան կենցաղային իրավիճակներ: Առաջին նկարագարող թերթը Թորոս աղայի և նրա կնոջ երկխոսությունն է: Ամենազավեշտալի տեսարանը սկեսուրի և երկու կովարար, անհաշտ հարսների վիճաբանությունն է, որտեղ սկեսուրը փորձում է հաշտեցնել «անյուլա» հարսներին: Բեքարյանը կրկին հումորի սուր զգացողությամբ է ձևավորել Հ. Պարոնյանի ստեղծագործությունները: Զավեշտական են կերպարները, զավեշտական են գործողությունները, երեք կանանց հոգեվիճակը և նրանց փոխհարաբերությունների հակադրությունը: Բեքարյան գրաֆիկն ամբողջությամբ գիտի ներթափանցել երկի բովանդակության մեջ՝ տալով գրական ժանրին համապատասխան արտահայտչական ձևեր: Նկարիչ Բեքարյանը ցայտուն դարձրեց գրողի միտքը: Պարոնյանի գրական ժառանգության շնորհիվ Բեքարյան նկարիչն իր ուրույն տեղը հաստատեց հայ դասական գրականության պատկերագարման մեջ :

Ութ տարի անց՝ 1969 թվականին, լույս տեսած «Մեծապատիվ մուրացկանները» մենագրական վեպի, «Պտույտ մը Պոլսո թաղերու մեջ» ակնարկների շարքի, «Քաղաքավարության վնասները» նովելների, «Առտնին տեսարաններ», «Պաղտասար աղբար» կատակերգությունների նկարագարումն անկողքին ավելացավ ևս մի գեղեցիկ նկարագարում՝ «Ատամնաբույժն արևելյան» կատակերգությունը: Առաջին տպագրված գործի՝ «Ատամնաբույժն

⁵ Քոչար Ե., Պարոնյանի երկերի նկարագարումները, էջ 37:

արևելյան» կատակերգության մեջ հեղինակն ի ցույց է դնում կյանքի ցավոտ կողմերը: Այստեղ վառ են արտահայտված մեջանական կյանքի մի շարք բնորոշ առանձնահատկություններ: Նկարազարդ թերթերը երկուսն են: Մարթայի անվերջանալի մեղադրանքները՝ ուղղված դավաճան, անտարբեր ամուսնուն: Երկու կանանց՝ Մարթայի և նրա ամուսնու՝ Թափառնիկոսի սիրուհու՝ Սոֆիայի վիճաբանությունը: Ջավելտական են կանանց կերպարները, երկար, տգեղ, սուր քթով, կովարար կեցվածքով, չարացած և բարկացած հայացքները: Բեքարյանին հաջողվել է ստեղծել Պարոնյանի կենդանի կերպարները, տիպերը, նրանց դեմքերի արտահայտությունը, բնորոշ շարժումները, հագուստները և միջավայրը:

Սպիտակ ֆոնի վրա ուրվագծված կերպարները, նրանց դեմքերի արտահայտությունը, գծանկարի հստակությունը, յուրահատուկ մեղմ հումորը ցայտուն է դրսևորվել նկարչի պատկերազարդումներում: Այս թվականին նկարիչը կրկին անդրադարձավ «Մեծապատիվ մուրացկանները» ստեղծագործությանը, սակայն այս տարբերակը տարբերվում է նախորդից իր արտահայտչական ոճով: Նկարիչն այս գրական երկն ընկալում է որպես բնութագրումների, մարդկային զավելտական կերպարների կատակերգություն, որտեղ կարևորը գործող անձանց գեղարվեստական մարմնավորումն է և նրանց փոխհարաբերությունների զավելտական հակադրությունը: Երկրորդ տարբերակում նկարիչ Բեքարյանը սպիտակ ֆոնի վրա սև մատիտով ավելի ցայտուն ու զավելտական է ներկայացնում հերոսներին՝ Աբիսողոմ աղան միայնակ կանգնած ձեռնափայտով, կարծես ինչ-որ մեկին է սպասում: Բանաստեղծն իր հռետորական պահվածքով, Աբիսողոմ աղայի և Շուշանի գրույցը, Մանուկ աղայի անվերջանալի խոսակցությունը: Եվ Եթե առաջին տարբերակի վերջին թերթում նկարիչը բոլոր մեծապատիվ մուրացկաններին համախմբել է Աբիսողոմ աղայի շուրջը, ապա այս տարբերակում Բեքարյան նկարիչը հրաժարվեց այդ թերթից, և երևան եկավ նոր թերթ՝ ամենազավելտային, որտեղ Աբիսողոմ աղան, սունդուկը ձեռքին, փախչում է իրեն հետապնդող մարդկանցից: Ինչպես նկատել է արվեստաբան Մ. Ղազարյանը. «Մեկնաբանված է որպես կենցաղային կատակերգություն: Երկրորդում նկարիչը գրական երկն ընկալում է որպես բնութագրումների, մարդկային զավելտական կերպարների կատակերգություն, որտեղ կարևորը գործող անձանց գեղարվեստական մարմնավորումն է և նրանց փոխհարաբերությունների զավելտական հակադրությունը: Սպիտակ ֆոնի վրա ուրվագծված կերպարներն օժտված են ազգագրական

հատկանիշներով, կերպարային սուր բնութագրումներով, ժամանակին ու տեղին բնորոշ նկարագրով»⁶:

Այս տարբերակում նկարիչը դիտողի ուշադրությունը սևեռում է հերոսների դեմքի արտահայտության, շարժումների, նրանց դիմախաղի վրա: Նկարիչը նույն կերպ փոփոխության է ենթարկում «Քաղաքավարության վնասները», «Պտույտ մը Պոլսո թաղերու մեջ» ստեղծագործությունների նկարագրող թերթերը՝ թողնելով ամենադիպուկ և ամենազավեշտալի տեսարանները: Զավեշտական են կերպարները, գործողությունները, արտահայտչաձևերը: Այս տարբերակում Բեքարյանը զերծ է մնացել նկարագրական մանրամասներից՝ ամբողջությամբ կենտրոնանալով կերպարների և նրանց փոխհարաբերությունների բացահայտման վրա:

Այսպիսով, 1953-1961 թվականների ընթացքում Բեքարյանը բազմիցս անդրադարձավ հայ նշանավոր երգիծաբան Հակոբ Պարոնյանի գրական ժառանգությանը և այն ներկայացրեց իր մտածելակերպին և ոճին համապատասխան արտահայտչաձևերով: Նկարիչն առաջին տարբերակում ամենայն մանրամասնությամբ ներկայացրել է Կ.Պոլսի կյանքը, ապրելակերպը, վարքն ու բարքը, միջավայրը, կենցաղը՝ չշեղվելով պարոնյանական մտածելակերպից, իսկ երկրորդ տարբերակում առկա են նկարիչ Բեքարյանի նկարելաձևն ու ոճը, որտեղ նկարիչը կենտրոնանում է հերոսների դիմախաղի, կեցվածքի, շարժուձևի վրա: Արա Բեքարյանի նրբաճաշակ գրքային նկարագրողումներն իրենց արտահայտչամիջոցներով ուրույն տեղ են զբաղեցրել հայ դասական գրականության հարուստ գանձարանում:

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

1953-1961 թվականների ընթացքում հայ անվանի նկարիչ Արա Բեքարյանը բազմիցս է անդրադարձել երգիծաբան Հակոբ Պարոնյանի երկերին, նրա գրական ժառանգությանը և այն ներկայացրել իր մտածելակերպին և ոճին համապատասխան արտահայտչաձևերով: Նկարիչ Բեքարյանն առաջին տարբերակում ամենայն մանրամասնությամբ ներկայացրել է Կ. Պոլսի կյանքը, ապրելակերպը, վարքն ու բարքը, միջավայրը, կենցաղը՝ հավատարիմ մնալով պարոնյանական մտածելակերպին, իսկ երկրորդ տարբերակում նկարիչը կենտրոնանում է հերոսների դիմախաղի, կեցվածքի, շարժուձևի վրա: Գրաֆիկ Բեքարյանի նկարագրողումներն իրենց արտահայտչամիջոցներով ուրույն տեղ են զբաղեցրել հայ գրաֆիկայի հարուստ գանձարանում:

⁶ Ղազարյան Մ., Արա Բեքարյան, էջ 20:

Բանալի բաներ – գրաֆիկա, գրքային նկարազարդումներ, Հակոբ Պարոնյան, Արա Բեքարյան:

ШУШАНИК МУРАДЯН

ПРОИЗВЕДЕНИЯ АКОПА ПАРОНЫАНА В ИЛЛЮСТРАЦИЯХ АРА БЕКАРЯНА

В период с 1953 по 1961 годы известный армянский художник Ара Бекарян неоднократно обращался к произведениям юмориста Акопа Пароняна, к его литературному наследию, представляя его соответственно собственному мышлению и стилю. В первой версии художник Бекарян детально представил образ жизни, поведение и нравственность Константинополя, согласно Пароняновскому восприятию, а во второй – художник сфокусировался на позе и мимике героев. Книжные иллюстрации Бекаряна занимают особое место в богатой сокровищнице армянской графики.

Ключевые слова – графика, книжные иллюстрации, Акоп Паронян, Ара Бекарян.

SHUSHANIK MURADYAN

THE WORKS OF AKOP PARONYAN IN THE ILLUSTRATIONS OF ARA BEKARYAN

During the period from 1953 to 1961, the renowned Armenian painter Ara Bekaryan repeatedly referred to the works of humorist Hakob Paronyan, his literary heritage and presented it in his own way of thinking and style. In the first version, artist Bekaryan presented in detail the lifestyle, behavior and morals of Constantinople, according to Paronyan's mentality, and in the second scenario, the artist focused on the posture and mimics of literary heroes. Bekaryan's book illustrations have a special place in the rich treasury of Armenian graphic painting.

Key words – graphic painting, book illustrations, Akop Paronyan, Ara Bekaryan.

**ԼԱՐԱՅԻՆ ԿՍՄԻԹԱՅԻՆ ԳՈՐԾԻՔՆԵՐԻ ՊԱՏԿԵՐՆԵՐԸ ՀՆԱԳՈՒՅՆ
ԳՏԱԾՈՆՆԵՐԻ ՎՐԱ ԵՎ ԴՐԱՆՑ ԿԱՊԸ ԿԻԹԱՌԻ ՀԵՏ**

Թեև կիրթառը ներկայումս լայն տարածում ունի և հայտնի է գրեթե բոլոր երկրներում, սակայն մինչ օրս երաժշտագետները հետազոտություններ են կատարում, որպեսզի պարզաբանեն գործիքի ծագման տարածաշրջանն ու ժամանակաշրջանը: Գործիքի ծագումնաբանությունը բացահայտող ուսումնասիրությունները կատարվում են տարբեր, ինչպես լեզվաբանական և կառուցվածքային, այնպես էլ տարածաշրջանային ոլորտներում:

Մենք չենք անդրադառնա հարցի լեզվաբանական կողմին, այլ կներկայացնենք գործիքի կառուցվածքային ձևափոխությունների մի քանի օրինակ: Լարային կամիթային բոլոր գործիքները ծագել են քնարի ձևափոխության արդյունքում: Ըստ այդմ՝ կիրթառի ծագման և կառուցվածքային զարգացման օրինաչափությունները բացահայտելու համար հետազոտությունները պետք է սկսել լարային կամիթային գործիքների նախահայր հանդիսացող քնարի պատկերների ուսումնասիրությունից: Քնարի պատկերներ կարելի է դիտարկել մի շարք հնադարյան գտածոների վրա, որոնք ունեն ստույգ կամ մոտավոր տարածաշրջանային պատկանելություն: Հետևաբար, բացի կառուցվածքային ձևափոխությունից, մենք կանդրադառնանք նաև գործիքի ծագման տարածաշրջանային հիմնահարցին:

Որպես ուսումնասիրության աղբյուր մենք ընտրել ենք հնագույն պատմամշակութային արժեք ներկայացնող առարկաների՝ ծիսական գավաթների վրա պատկերված երաժշտական լարային կամիթային գործիքները: Մենք կփորձենք վերլուծել գավաթների հարթաքանդակ պատկերները և փոքր-ինչ մոտենալ կիրթառ լարային կամիթային երաժշտական գործիքի ծագումնաբանության և զարգացման պարզաբանմանը:

Առաջին առարկան, որը մենք կդիտարկենք, հայտնի է «Քարաշամբի գավաթ» անվանումով:

1987-ին՝ Կոտայքի մարզի Քարաշամբ բնակավայրում հերթական պեղումների ժամանակ, Վահան Հովհաննիսյանը¹ միջինբրոնզեդարյան իշխանական դամբարաններից մեկում՝ թաղման գույքի մեջ, հայտնաբերում է մ.թ.ա.

¹ Վահան Հովհաննիսյան (1956-2014), պատմաբան, քաղաքական գործիչ:

XXII-XXI դարերի արծաթե դրվագազարդ մի գավաթ: Այն հիրավի համարվում է հինարևելյան կիրառական արվեստի գլուխգործոց: Գավաթը² պատրաստված է բարակ արծաթե թիթեղից, ունի 13 սմ բարձրություն և 219 գրամ զանգված: Իրանի վրա ունի 6 քանդակազարդ գոտի, որոնց հաջորդական ուսումնասիրությունը թույլ է տալիս դիտարկել դրանք որպես մեկ առասպելական սյուժեի առանձին դրվագներ՝ հերոսի կողմից իրականացված վարագի որսի, դրա հետևանքով երկու ցեղերի միջև ծագած գժտության, մարտի և պարտված կողմի առաջնորդների մահապատժի տեսարաններ: Պատկերված 6 գոտիներից մեզ համար ուշագրավ է երկրորդը, որտեղ արքայի և նրա սպասավորների հետ միասին պատկերված է քնար նվագող երաժիշտ: Երաժիշտը, ինչպես և արքան, պատկերված է նստած: Նա իր չափսերով հավասար է արքային և ականհայտորեն ավելի մեծ է, քան պատկերված մյուս մարդիկ, ինչը կարող է վկայել երաժշտի բարձր կարգավիճակի մասին:

Գավաթի վրա պատկերված գործիքը դրված է երաժշտի գոգին ուղղահայաց դիրքով: Համեմատելով երաժշտի և նվագարանի չափսերը՝ կարելի է ենթադրել, որ գործիքն ունեցել է 60-65 սմ բարձրություն, 30-35 սմ հիմք և 50-55 սմ բացվածքով վերնամաս: Քնարի իրանը գոգավոր է, որի վերին հատվածն ունի կլորավուն գազաթներ, վերջինս բնորոշ է նաև ժամանակակից քնարի կառուցվածքին: Գործիքի ստորին ուղիղ հատվածին ամրանում են լարերը, որոնք, ըստ մի շարք աղբյուրների³, յոթն են:

Պատկերում երևում է երաժշտի աջ ձեռքը, որով նա հորիզոնական կամիթներ է կատարում: Ամենայն հավանականությամբ ձախ ձեռքը նույնպես կամիթներ է կատարում, սակայն քանի որ պատկերում ձախ ձեռքը չի երևում, մենք չենք կարող նկարագրել դրա աշխատանքը:

Քարաշամբի քնարի գոգավոր կառուցվածքը հիշեցնում է կիթառի և մի շարք այլ լարային կամիթային և աղեղնային երաժշտական գործիքների արտաքին տեսքը: Նշենք, որ սա քնարի առ այսօր հայտնի ամենավաղ պատկերն է: Մեր ուսումնասիրության հաջորդ առարկաները ուստոն եղջերագավաթներն

² **Оганесян В.Э.** Серебряный кубок из Карашамба // Историко-филологический журнал Академии наук Армянской ССР, 1988, № 4, стр. 145-160.

³ **Պետրոսյան Արմեն**, Քարաշամբի գավաթի երաժիշտը և նրա քնարը, Երաժշտությունը և պարը պատկերագրության մեջ, Երևան, 1995, էջ 13: **Փիլիպոսյան Աշոտ, Քամայան Հասմիկ**, Հայկական լեռնաշխարհի մ.թ.ա. III – I հազարամյակների նվագարաններն ու նրանց հին արևելյան զուգահեռները, Երաժշտությունը և պարը պատկերագրության մեջ, Երևան, 1995, էջ 17:

են: Մերձավոր Արևելքում կենդանակերպ կավե անոթների և եղջերազավաթների մասին առաջին հիշատակումները պատկանում են մ.թ.ա. III – II հազարամյակներին: Ռիտոն եղջերազավաթների վերջնական գեղարվեստական տեսքը ձևավորվել է մ.թ.ա. I հազարամյակի առաջին կեսին: Դրանք պատրաստվում էին ոսկուց և արծաթից ու կիրառվում ծիսական արարողությունների ժամանակ: Նույնանման գտածոներ հայտնաբերվել են Վանում, Թոփրախ Քալեում և Կարմիր բլուրում: Ուրարտական ռիտոններ դեռևս չեն հայտնաբերվել, սակայն դրանց գոյության մասին վկայում են Սարգոն II-ի ավարում նշված «Ոսկե օղակներով վայրի ցլի երկու եղջյուրները»⁴ և Էրեբունի հնավայրում պեղումների ընթացքում հայտնաբերված մ.թ.ա. VIII դարին պատկանող ուրարտական կավե ռիտոնը⁵: Տլի և այլ կենդանիների գլուխներով կավե ռիտոններ են հայտնաբերվել նաև Հայաստանի հնագույն Արմավիրի⁶ շրջանում: Արմավիրից հայտնաբերված ամբողջական կավե եղջերազավաթն (ռիտոն) ունի երկար գլանաձև իրան և շեփորաձև լայնացող շուրթ, իսկ ստորին մասն ավարտվում է ցլի գլխով (երկ.՝ 27,2 սմ, լայն.՝ 13,2 սմ): Այն կիրառվել է տարեկան երկրագործական տոների, ինչպես նաև հարսանյաց և թաղման ծեսերի ժամանակ: Եվս երեք արծաթե ռիտոն հայտնաբերվել է Արևմտյան Հայաստանում՝ Եփրատ գետի շրջակայքում, որոնք այժմ պահպանվում են Լուվրում և Բրիտանական թանգարանում:

Բրիտանական թանգարանի ցուցանմուշը հայտնաբերվել է Երզրգանի շրջանում⁷: Լուվրում պահպանվող երկու ռիտոնները նույնպես ունեն արևմտահայկական ծագում:

Մ.թ.ա. VIII դարին պատկանող կավե ռիտոն է հայտնաբերվել Մակուի⁸

⁴ **Пиотровский Б. Б.** История и культура Урарту. Ереван, 1944, стр. 234.

⁵ **Аракелян Б.Н.** Клад серебряных изделий из Эребуни // Советская археология, Москва 1971, N1, стр. 144.

⁶ Հնագույն Արմավիր՝ Արգիշտիխինիլի, Ուրարտական պետության հնագույն քաղաք, որը հիմնվել է Արգիշտի I-ի օրոք: Արգիշտիխինիլի գոյություն է ունեցել մ.թ.ա. VIII—V դարերում և տեղակայված է եղել ներկա Արմավիր քաղաքից դեպի հարավ-արևմուտք՝ 15 կմ հեռավորության վրա՝ Նոր Արմավիր և Արմավիր գյուղերի միջակայքում:

⁷ **Dalton O.M.** The treasure of the Oxus. With other examples of early oriental metal-work. London, 1905, p. 42, table XX.

⁸ Մակու, ի սկզբանե ուրարտական շրջան, որը հետագայում մտել է Միդիայի կազմի մեջ և եղել է Հայաստանի սատրապության կենտրոնական մասը, իսկ հետագայում նաև Հայկական թագավորության մի մասը: Մակուն, որն անվանել են նաև Շավարշան, հարյուրամյակներ շարունակ պատկանել է Ամատունիների ցեղին:

տարածքում: Հանրաճանաչ են Բուլղարիայի Պանագյուրիշտեի ոսկե գանձերի երեք ռիտոնները, որոնք պատկանում են մ.թ.ա. IV դարին:

1968 թ. Երևանի Էրեբունի թանգարանը ստանում է պատմամշակութային արժեք ներկայացնող արծաթե 4 առարկաներ՝ 1 մեծ գավաթ և 3 ռիտոն եղջերագավաթ: Հարկ է նշել, որ պատմամշակութային այս նմուշները հայտնաբերվել են ուրարտական Էրեբունի քաղաքի սահմանագծին (Նոր Արեշ) անցկացվող շինարարական աշխատանքների ժամանակ:

Հայտնաբերված արծաթե գավաթը⁹ կշռում է 0,65 կգ և ունի 18 սմ բարձրություն: Գավաթի ստորին հատվածի վարդանախշը կատարված է ուրարտամիդիական ոճով:

Առաջին ռիտոն եղջերագավաթն ունի հեծյալի տեսք¹⁰, կշռում է 1,8 կգ, ձիու գլխից մինչև վերին սահմանն ընկած երկարությունը կազմում է 42 սմ, իսկ հեծյալի բարձրությունը 20,5 սմ է:

Երկրորդ ռիտոն եղջերագավաթն ունի ձիու տեսք¹¹ 20 սմ բարձրություն և 1,6 կգ զանգված:

Յլիկի գլխով երրորդ ռիտոն եղջերագավաթի բարձրությունը 17 սմ է, իսկ զանգվածը՝ 0,46 կգ: Այն տարբերվում է մյուս երկուսից թե՛ իր ընդհանուր տեսքով և թե՛ զարդանախշերով: Նմանատիպ ռիտոններն Արևելքում հանդիպում են դեռևս հնագույն ժամանակներից և հաճախ:

Որպես օրինակ նշենք Կազբեգիի շրջակայքում հայտնաբերված արծաթե ռիտոնը և Ռումինիայի Պորոինի շրջակայքում հայտնաբերված ռիտոնը¹²:

Յլիկի գլխով եղջերագավաթի մեծ մասը զբաղեցնում է կենդանու գլուխը, որի վերին հատվածում փորագրված են դրա մազերը, իսկ կողքից՝ ալիքաձև գծեր, ինչը խոսում է ցլի ջրային կենդանակերպ լինելու մասին:

Կենդանակերպերի մասին պատկերացումները և դրանց հետ կապված սնապաշտությունները հայտնի էին վաղնջական ժամանակներից. համարվում էր, որ աստղերն ազդում են մարդկային կյանքի ողջ ընթացքի վրա: Չնայած այդ կարծիքի համատարածությանը՝ Անանիա Շիրակացին, խոսելով աստղագուշակական կենդանակերպերի մասին, նշել է, որ աստղերը չեն որոշում չարի և բարու գոյությունը կամ մարդու ճակատագիրը, սակայն կյանքի համար ամեն անհրաժեշտ բան ապահովում են արևն ու լուսինը: Ընդ որում, արևին են

⁹ **Аракелян Б.Н.** Клад серебряных изделий из Эребуни, стр. 151-153.

¹⁰ Նույն տեղում, էջ 146-148:

¹¹ Նույն տեղում, էջ 148, 149:

¹² **Аракелян Б.Н.** Клад серебряных изделий из Эребуни, стр. 149.

պատկանում ցերեկը և արական կենդանակերպի նշանները, իսկ լուսնին՝ գիշերն ու իգական նշանները: Յուլի կենդանակերպը պատկանում է լուսնին, հետևաբար՝ այն խոնավության, կայծակի, որոտի և անձրևի խորհրդանիշ է, և կարելի է ենթադրել, որ ցուլը պատկերվում է ջրի և պտղաբերության պաշտամունքի ծիսակատարությունների ժամանակ կիրառվող առարկաների վրա: Այսինքն՝ մեր կողմից դիտարկվող ռիտոնը ծիսական գավաթ է, որի վերին հատվածում փորագրված տեսարանը նույնպես խորհրդանշական է:

Ռիտոն եղջերագավաթի վերին հատվածում պատկերված են 4 մարդկային ֆիգուրներ՝ 1 տղամարդ և 3 կին: Կենտրոնում նստած է տղամարդը, նրան շրջապատող կանանցից երկուսը պատկերված են երաժշտական գործիքներով, իսկ երրորդը՝ գավաթով: Երաժշտական գործիքներից մեկը փողային է (ավլոս), մյուսը՝ լարային կամիթային (քնար): Եղջերագավաթի զարդանախշերն ու ֆիգուրները մասնակիորեն ոսկեջրած են: Պատկերված կանանց ուրվագծերը հնամենի են (արխաիկ): Ականախոյրը և հագուստը մ.թ.ա. VII-V դարերի փոքրասիական, փոյուգիական և անատոլիական մշակույթի օրինակներ են: Ֆիգուրների քթի և աչքերի պատկերման ոճը բնորոշ է ուրարտացիներին: Հարկ է նշել, որ նմանատիպ կանացի պատկերներ առկա են նաև փոյուգիական մայրաքաղաք Գորդիոնում հայտնաբերված մ.թ.ա. VII դարին պատկանող ուրարտական պղնձե անոթի բռնակներին¹³: Եղջերագավաթի վրա պատկերված ֆիգուրների մազերի ոլորքի կատարման ոճը նման է մ.թ.ա. IV դարի մարմարե սարկոֆագի բարձրաքանդակ պատկերներին: Մ.թ.ա. IV դարին է բնորոշ նաև տղամարդու պատկերման հեղինակական ոճը:

Լարային կամիթային գործիքով (քնար) կինը պատկերված է նստած, ուղիղ մեջքով, ոտքերն իրարից հեռու, հայացքն ուղղված է դեպի տղամարդը: Գործիքը հորիզոնական դիրքով հենած է ձախ ոտքին և կրծքավանդակին: Երաժիշտը կամիթները կատարում է աջ ձեռքով, սակայն պատկերը թույլ չի տալիս մեկնաբանել կամիթների ուղղությունը: Ձախ ձեռքը պատկերում չի երևում, այդ իսկ պատճառով միայն այս ռիտոնի պատկերի վերլուծությամբ անհնար է նկարագրել ձախ ձեռքի աշխատանքը: Ձախ ձեռքի աշխատանքին մենք կանդրադառնանք հաջորդ եղջերագավաթի վրա պատկերված երաժշտի նկարագրության և երկու ռիտոնների համեմատության ժամանակ:

Բոստոնի թանգարանում պահպանվում է ևս մեկ արծաթե ռիտոն եղջերագավաթ, որն ունի բռունցքի տեսք, 10 սմ լայնություն և 15.5 սմ բարձ-

¹³ **Аракелян Б.Н.** Клад серебряных изделий из Эребуни, стр. 150.

րություն: Այն պատկանում է մ.թ.ա. XIV դարի առաջին քառորդին՝ նոր խեթական թագավորություն, Թուրխալիյաս III-ի գահակալման շրջան: Ամենայն հավանականությամբ այն պատրաստվել է Արևելյան Փոքր Ասիայում: Բռունցքի տեսքով ռիտոն եղջերազավաթի վերին հատվածում պատկերված են մի շարք մարդկային ֆիգուրներ, որոնցից երկուսի ձեռքին կան լարային կամիթային երաժշտական գործիքներ (քնար): Ի տարբերություն Էրեբունու եղջերազավաթի՝ այստեղ պատկերված քնար նվագող ֆիգուրները կանգնած են, ոչ թե նստած, և քնարը պահում են ուղղահայաց դիրքով: Հավանաբար գործիքն այդ դիրքում պահվում է հատուկ ամրակապերի միջոցով: Այստեղ երաժիշտները պատկերված են ձախ կողմից, և պարզ երևում է կամիթներ կատարող ձախ ձեռքի դիրքը: Ելնելով այն փաստից, որ մինչ օրս հայտնի չէ այնպիսի երաժշտական գործիք, որը նվագում են միայն մեկ ձեռքով և համեմատելով այս երկու ռիտոն եղջերազավաթի պատկերները՝ կարելի է հանգել այն եզրակացության, որ հնադարյան այդ գործիքը նույնպես նվագել են երկու ձեռքով: Համեմատենք պատկերված քնարների դիրքերը: Հետաքրքրական է այն փաստը, որ չափսերով առավել մեծ քնար նվագող երաժիշտը պատկերված է կանգնած, իսկ փոքրը՝ նստած: Մ.թ.ա. XIV դարին պատկանող ռիտոնի վրա երաժիշտները քնարը պահում են ուղղահայաց դիրքով, շուրջ 10 դար անց փոփոխության են ենթարկվում քնարի չափսերը (դարձել են ավելի փոքր և թեթև), ինչպես նաև գործիքը պահելու դիրքը դառնում է հորիզոնական: Հավանաբար գործիքը պահելու այս դիրքն առավել հարմար էր կատարման համար և խթանել է դրա հետագա զարգացումը:

Ցավոք, ո՛չ առաջին, ո՛չ էլ երկրորդ դեպքում չենք կարող նշել գործիքների ճշգրիտ չափսերը, փայտի տեսակը, լարերի հաստությունը, քանակը ևն:

Բերված բոլոր օրինակները վկայում են, որ Հայկական լեռնաշխարհում երաժշտական լարային կամիթային գործիքները լայն տարածում են ունեցել դեռևս մ.թ.ա. III հազարամյակի վերջերից: Այդ ժամանակահատվածից ի վեր լարային կամիթային գործիքներն անդադար ենթարկվում են ձևափոխությունների: Ինչպես տեսնում ենք՝ յուրաքանչյուր չնչին փոփոխություն հանգեցնում է հաջորդող փոփոխությունների: Օրինակ՝ գործիքի պահելու դիրքի փոփոխության արդյունքում փոխվում է կամիթի կատարման ձևը, ինչն իր հերթին բերում է լարերի դիրքի փոփոխության և այլն: Նմանատիպ շարունակական փոփոխությունների արդյունքում ի վերջո ստեղծվել են ներկայումս հայտնի բոլոր լարային կամիթային գործիքները, որոնց թվում է մեզ հետաքրքրող գործիքը՝ կիթառը:

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Հոդվածն անդրադարձ է կիթառ երաժշտական գործիքի ծագումնաբանության հարցին: Ուսումնասիրության աղբյուր են հանդիսացել հնագույն պատմամշակութային արժեք ներկայացնող առարկաների՝ ծիսական գավաթների վրա պատկերված երաժշտական լարային կամիթային գործիքները: Փորձ է արվում վերլուծել գավաթների հարթաքանդակ պատկերները և փոքր-ինչ մոտենալ կիթառի ծագումնաբանության և զարգացման պարզաբանմանը:

Բանալի բաներ – ռիտոն եղջերագավաթ, ծիսական գավաթ, հնագույն երաժշտական գործիքներ, քնար, կիթառ:

MARIANNA ПОГОСЯН

ИЗОБРАЖЕНИЯ СТРУННО-ЩИПКОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ НА ДРЕВНИХ АРТЕФАКТАХ И ИХ СВЯЗЬ С ГИТАРОЙ

В данной статье делается попытка приблизиться к разгадке происхождения гитары. В качестве исследуемого материала были выбраны ритуальные сосуды с изображениями древних музыкальных инструментов. Мы исследовали гравировки лир на сосудах, а также сравнили их между собой, с целью выявить определенную тенденцию изменений древних струнно-щипковых музыкальных инструментов. Данная работа позволит в дальнейшем прояснить некоторые вопросы происхождения и развития гитары.

Ключевые слова – ритон, ритуальный кубок, древние музыкальные инструменты, лира, гитара.

MARIANNA POGHOSYAN

IMAGES OF STRINGED-PLUCKED INSTRUMENTS ON ANCIENT ARTIFACTS AND THEIR CONNECTION TO THE GUITAR

This article is concerned with the issue of guitar genealogy. The primary source of Marianna Poghosyan's research has been ancient artifacts of great historical and cultural value that is ritual goblets with ancient stringed-plucked musical instrument images. Poghosyan in this paper attempts to analyze the engravings of the goblets and by this come somehow closer to clarify the genealogy of the stringed-plucked instrument, guitar and disclose its history of development.

Key words – drinking horn, ritual goblet, ancient musical instruments, lyre, guitar.

ԶՈՒԱԲԵՐՈՒԹՅԱՆ ՄՈՏԻՎԸ ՎԱՆԻ ԹԱԳԱՎՈՐՈՒԹՅԱՆ ԱՐՎԵՍՏՈՒՄ

Վանի թագավորության հոգևոր կյանքի և արվեստի ուսումնասիրության գործում կարևոր են բազմաթիվ բրոնզյա թիթեղների, գոտիների և զարդերի պատկերագրության մեջ առկա զոհաբերության մոտիվները, որոնց իրական նշանակությունն ուրարտագիտության դեռևս լիովին չպարզաբանված խնդիրներից մեկն է: Ուրարտական ծեսերի վերաբերյալ մեր ունեցած տեղեկությունները հիմնվում են հնագիտական առարկաների պատկերագրության և վերծանված սեպագիր հիշատակությունների վրա: Վանի թագավորությունում աստվածություններին մատուցված զոհաբերությունների վերաբերյալ ամենաարժեքավոր տեղեկությունները հիշատակված են Միերի դռան վիմափոր արձանագրությունում¹, որն ուրարտացիների կրոնի ուսումնասիրության գլխավոր սկզբնաղբյուրն է: Հայտնի է, որ պաշտամունքային վայրերում արքաները քրմերի ուղեկցությամբ զոհաբերություններ էին մատուցում թագադրման², երկրագործական ծիսակատարությունների³, շինարարության⁴, ռազմաընթացի⁵ և այլ տոնակատարությունների առիթով: Զոհաբերության արարողակարգում ընծայաբերվում էին կենդանիներ, զենք, հագուստ, զարդեր, խմիչք և այլն (ի դեպ, աստվածներին հագուստի ու զարդերի զոհաբերություն գոյություն է ունեցել նաև հիթիթական մշակույթում⁶): Ուշագրավ է այն փաստը, որ Վանի թագավորությունում ընդունված է եղել զոհաբերություն մատուցել անգամ աստվածությունների ատրիբուտներին (օրինակ՝ Խալդի աստծո աստվածայնությանը, զորությանը, դրոշին, դարպասներին և այլն)⁷: Ուրարտական ծեսերի վերաբերյալ մեր ունեցած տեղեկությունների սակավության պատճառով ծիսական մոտիվների պատկերագրության և խորհրդաբանության վերաբերյալ

¹ Меликишвили Г. Урартские клинообразные надписи. Москва, 1960 (այսուհետ՝ УКН), стр. 27.

² Արգիշթի 1-ին արքայի որդու՝ Սարդուրի 2-րդի թագադրման առթիվ. տե՛ս УКН, стр. 156:

³ Այգիներ զցելու առթիվ. տե՛ս УКН, стр. 65, 281:

⁴ Խալդի աստծուն նվիրված Սուսի տաճարի շինարարության առթիվ. տե՛ս УКН, стр. 18, 25:

⁵ Հմայակյան Ս., Վանի թագավորության պետական կրոնը, Երևան, 1990, էջ 76:

⁶ Ардзинба В. Ритуалы и мифы древней Анатолии. Москва, 1982, стр. 12.

⁷ УКН, стр. 27.

այս վերլուծությունը հնարավոր է դարձել միայն հարևան մշակույթներում գոյություն ունեցած նմանատիպ ծիսակարգերի հետ զուգահեռ ուսումնասիրության միջոցով:

Վանի թագավորության արվեստում մեծ հետաքրքրություն են ներկայացնում հնագիտական առարկաների վրա բազմիցս հանդիպող շտանդարտ-դրոշակի մատուցման դրվագները, որոնց պատկերագրությունն ամենայն հավանականությամբ կապված է եղել ռազմարշավներին հաջողություն ստանալու ակնկալիքով Խալդի աստվածությանը դրոշակ մատուցելու ավանդույթի հետ⁸: Գեղարվեստական հորինվածքներում շտանդարտ-դրոշակները հիմնականում պատկերված են աստվածության դիմաց կանգնած երկրպագողի (արական կամ իգական սեռի) կամ այն մատուցելուց հետո արդեն աստվածության ձեռքում, գլխից բարձր դիրքում՝ թերևս որպես սրբազան առարկա (նկ.1): Դրանք քառանկյուն են, նախշազարդված, կարելի է ասել հիմնականում միևնույն չափսի: Դրոշակների մատուցման երևույթի առիթով հատկանշական է Քեյլաշինի արձանագրության տեքստում այն հիշատակությունը, ըստ որի՝ Մուծաճիրի տաճարում եղել է Խալդիին պղնձե շտանդարտներ նվիրաբերելու սովորություն⁹: Ուրարտական այդ պատկերագրող դրոշակները, միգուցե ինչպես խաչվառները քրիստոնեական ավանդույթում, հանդիսացել են հավատի, փրկության և հաղթանակի խորհրդանիշ:

Բրոնզյա մի շարք թիթեղների գեղարվեստական հարդարանքում աստվածությանն ընծայաբերման մոտիվները ներկայացված են ուռուցիկ գնդերով լցված պատկերագրական մակերեսի վրա, որն ամենայն հավանականությամբ ուրարտացիների պատկերացումներում եղել է աստվածների բնակության երկնային տարածությունը: Որոշ գեղարվեստական հորինվածքներում պատկերված են աստվածությանն այժի ու միաժամանակ դրոշ-շտանդարտի ընծայաբերության դրվագներ (նկ.2,3), որտեղ աստվածության դերում թերևս Խալդին է, քանզի Միերի դռան արձանագրությունից ելնելով՝ այժեր զոհաբերվել են միայն Խալդիին¹⁰: Հինարևելյան կրոնական համակարգերում զոհաբերություններն ուղեկցվել են աստվածություններին նվիրված տոնակատարություններով, իրականացվել են ամենայն հավանականությամբ արևածագին կամ

⁸ УКН, стр. 127.

⁹ **Բաղայան Մ.**, Խալդի աստծուն մատուցվելիք կենդանական զոհաբերությունների շուրջ, «Պատմություն և հասարակագիտություն», Տարեգիրք, հ.2, Երևան, 2016, էջ 135:

¹⁰ УКН, стр. 25, 281.

մայրամուտին՝ ազդարարելով տոնակատարության սկիզբը¹¹: Վանի թագավորությունում ևս Չոհաբերության արարողությունը միգուցե կատարվել է օրվա նշված ժամանակահատվածում, որի վկայությունն է Կարմիր բլուրից հայտնաբերված արծաթյա կլոր մեդալիոնի վրա՝ աստվածության գլխավերևում, արևի ու լուսնային մահիկի պատկերը (նկ.4): Իհարկե, այս առիթով կա նաև մեծավաստակ Բ.Պիոտրովսկու տեսակետը, որի համաձայն այնտեղ պատկերված է լուսին և աստղ¹², սակայն մենք նպատակահարմար ենք գտնում այս դեպքում դիտարկել արև և լուսին տարբերակը: Քննության առնված նմուշում արև-լուսին խորհրդանշական պատկերը միգուցե նշանակում է երկնակամարում արևի և լուսնի հավասար մակարդակը, ինչպես նաև արևի ծագման և լուսնի անհետացման պահը: Որպես գաղափարապատկեր այն հայտնի է դեռևս Հայկական լեռնաշխարհի ժայռապատկերներից և ուրարտական նշանագրերից՝ որպես առավոտ-լուսաբաց գաղափարանշան¹³: Հիթիթական սեպագիր տեքստերի և կրոնական մշակույթի զուգահեռ ուսումնասիրության շնորհիվ¹⁴ կարելի է եզրակացնել, որ Վանի թագավորությունում Չոհաբերության համար նախապատրաստված կենդանիները ողջ վիճակում էին բերվում տաճար, որտեղ քրմերը հատուկ ծիսակարգով իրականացնում էին աստծուն ուղղված կենդանական Չոհաբերությունը: Պատկերագրական որոշ նմուշներում այժերին ողջ և շարժման մեջ պատկերելը միգուցե դրա վկայությունն է: Չոհաբերության մոտիվներում երկրպագողների կողմից ընծայաբերման ընդունումն աստվածության կողմից հիմնականում շեշտված է կամ ձեռքի ողջույնի ժեստով, կամ բարձրացված գավաթով: Հիմնվելով Սարգոն 2-րդի այն հիշատակության վրա, ըստ որի՝ արքաները Խալդի աստծո Չոհաբերության ժամանակ մատուցել են նաև խմիչք, ենթադրելի է, որ քրմերի կողմից ծիսական խմիչքի պատրաստման արարողություն է ներկայացված օրինակ Անկարայի անատոլիական քաղաքակրթությունների թանգարանում պահվող բրոնզյա մի

¹¹ Религии мира. Всеобщая история. Москва, 2011, стр. 108; **Ардзинба В.**, указ. соч., стр. 25.

¹² **Пиотровский Б.** Кармир-Блур III. Результаты работ археологической экспедиции института истории академии наук Армянской ССР и государственного Эрмитажа 1951-53гг. Ереван, 1955, стр. 11.

¹³ **Մարտիրոսյան Հ.**, Գիտությունը սկսվում է նախնադարում, Երևան, 1978, էջ 26:

¹⁴ Ըստ հիթիթական արձանագրությունների՝ Չոհաբերության կենդանիները ողջ վիճակում էին բերվում տաճար, որտեղ քրմերը հատուկ ծիսակարգով մորթ էին իրականացնում, առանձնացնում մարմնի տարբեր մասերը և տապակում կամ խորովում կրակի վրա: Տե՛ս **Ардзинба В.**, указ. соч., стр. 25:

գոտու պատկերագրության մեջ (նկ. 5): Այս առումով արժանահիշատակ է նաև Կարմիր բլուրից հայտնաբերված հսկայական պղնձյա կաթսան, որը, ըստ Ս. Եսայանի, կանգնեցված է եղել Թեյշեբախի տաճարի առջև և զոհաբերության ժամանակ լցվել է գինով¹⁵: Ծիսական կերակրի զոհաբերության մասին հիշատակվում է Էրմիտաժում պահվող հիթիթերեն սեպագիր մի տեքստում, որտեղ նկարագրվում է տոնակատարության ընթացքում աստվածներին «սրբազան կերակրի» մատուցումը, որից հյուրասիրում էին նաև ծիսակատարության մասնակիցներին¹⁶: Դա արվում էր, ամենայն հավանականությամբ հնում գոյություն ունեցած այն նախնադարյան պատկերացումների, որոնց համաձայն, մատուցված կերակրից օգտվելով, փոխադարձ կապ էր հաստատվում աստծո և արարողության մասնակիցների միջև¹⁷: Հիթիթական և միջագետքյան տեքստերում զետեղված տեղեկությունների շնորհիվ կարելի է հանգել այն եզրակացության, որ Հին Արևելքում տաճարն Աստծո տունն էր, որտեղ քրմերը բավարարում էին աստվածության մարմնական կարիքները, այդ թվում՝ նաև նրանց կերակրելն ու խմեցնելը¹⁸: Վանի թագավորությունում ևս գոյություն ունեցած նման արարողակարգի պատկերագրական վկայությունն է Էրմիտաժում գտնվող բրոնզյա մի գոտու վրա աստվածուհու կամ թագուհու մասնակցությամբ խնջույքի տեսարանը (նկ.6): Գոտու կոմպոզիցիոն կենտրոնը կարելի է համարել կետազարդերով առանձնացված քառանկյուն հատվածը, որտեղ ընդգծված է խնջույքի տեսարանը: Գեղարվեստական հարդարման ճիշտ նույն կառուցվածքն ունի նաև նախորդ գոտին, որում ևս կետազարդերով առանձնացված են թերևս հատուկ նշանակություն ունեցող մոտիվները: Ուրարտական պատկերագրության մեջ ծիսական խնջույքի վերոհիշյալ օրինակների բովանդակային և ռճական առումով նախատիպը կարելի է գտնել 1987թ. Քարաշամբի դամբարանից հայտնաբերված միջինբրոնզեդարյա դրվագազարդ արծաթյա գավաթի «դիցաբանական» պատկերագրության մեջ¹⁹:

Այսպիսով, փորձ է կատարվել Վանի թագավորության արվեստում աստվածություններին մատուցվող ծիսական կերակրի և զոհաբերությունների պատկերագրության վերլուծությունն իրականացնել հարևան մշակույթներում

¹⁵ Եսայան Ս., Կարմիր բլուր, Երևան, 1982, էջ 45:

¹⁶ Ардзинба В., указ. соч., стр. 76, 77.

¹⁷ Լալայան Ե., Ծիսական կարգերը Հայոց մեջ, Թիֆլիս, 1913, էջ 58:

¹⁸ Религии мира. Всеобщая история..., стр. 133.

¹⁹ Оганесян В. Серебряный кубок из Карашамба // «Պատմա-բանասիրական հանդես», հ. 4, Երևան, 1988, էջ 149, 150:

նմանօրինակ մոտիվների զուգահեռ ուսումնասիրությամբ, որը հնարավորություն է ստեղծում բացահայտելու ուրարտացիների հոգևոր կյանքում մեծ կարևորություն ունեցած ծիսական արարողակարգերի նշանակությունը:

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Վանի թագավորության պատկերագրության մեջ բազմիցս հանդիպող Չոհաբերության մոտիվների համեմատական ուսումնասիրության շնորհիվ հանգում ենք այն եզրակացության, որ դրանք, ամենայն հավանականությամբ, ներկայացնում են տարվա որոշակի ժամանակահատվածում իրականացված ծիսական արարողակարգերի տարբեր դրվագներ: Միերի դռան սեպագիր արձանագրության տվյալների և տարբեր գեղարվեստական հորինվածքների համադրումը թույլ է տալիս եզրակացնել, որ ուրարտական արվեստում մեծ տարածում գտած այժի և դրոշակ-շտանդարտների մատուցման մոտիվը, ամենայն հավանականությամբ, ներկայացնում է դիցարանի գլխավոր Խալդի աստվածությանը նվիրված ծիսական կարևոր արարողակարգ: Ուսումնասիրության շրջանակում քննության է առնված նաև մետաղագործական տարբեր առարկաների գեղարվեստական հարդարանքում հանդիպող ծիսական խնջույքի պատկերագրական մոտիվը, որը Հայկական լեռնաշխարհում ձևավորվել է դեռևս նախաուրարտական ժամանակներում և իշխող կրոնական համակարգում որոշակի փոփոխությունների ենթարկվելով՝ իր ուրույն տեղը գտել նաև Վանի թագավորությունում:

Բանալի բաներ – Չոհաբերություն, մոտիվ, աստվածություն, ծես, պատկերագրություն:

ГАЯНЕ ПОГОСЯН

МОТИВ ЖЕРТВОПРИНОШЕНИЯ В ИСКУССТВЕ ВАНСКОГО ЦАРСТВА

В результате сравнительного анализа мотивов жертвоприношения в искусстве Ванского царства, приходим к выводу, что в них изображены иконографические эпизоды ритуальных обрядов. Изучение мотивов преподнесения козла и флагов-штандалтов путем комбинирования клинописных текстов и художественных композиций, можно заключить, что в них представлен ритуал посвященный главному божеству Халди. В рамках исследования, рассмотрен также мотив ритуального пиршества на металлических изделиях, который сформировался на Армянском нагорье в доурартские времена и претерпел некоторые изменения в правящей религиозной системе, нашел свое место в изобразительном искусстве Ванского царства.

Ключевые слова – жертвоприношение, мотив, божество, ритуал, иконография.

GAYANE POGHOSYAN

THE MOTIF OF SACRIFICE IN THE ART OF VAN KINGDOM

As a result of a comparative analysis of the motives of sacrifice in the art of Van kingdom, we have come to the conclusion, that there are depicted the iconographic episodes of ritual ceremonies. The study of ritual motives of the offering a goat and flags by combining cuneiform texts and artistic compositions, proves their dedication to main deity Haldi. The study also examined the motif of ritual feast on the metal products, which was formed in the Armenian highland in pre-Urartian times and with some changes in the ruling religious system, found its place in the fine arts of Van kingdom.

Key words – sacrifice, motif, deity, ritual, iconography.



Նկ.1



Նկ.2



Նկ.3

Նկ. 1,2,3 Բրոնզյա թիթեղներ:



Նկ.4 Կարմիր բլուրից մեղալին:

հայտնաբերված արծաթյա



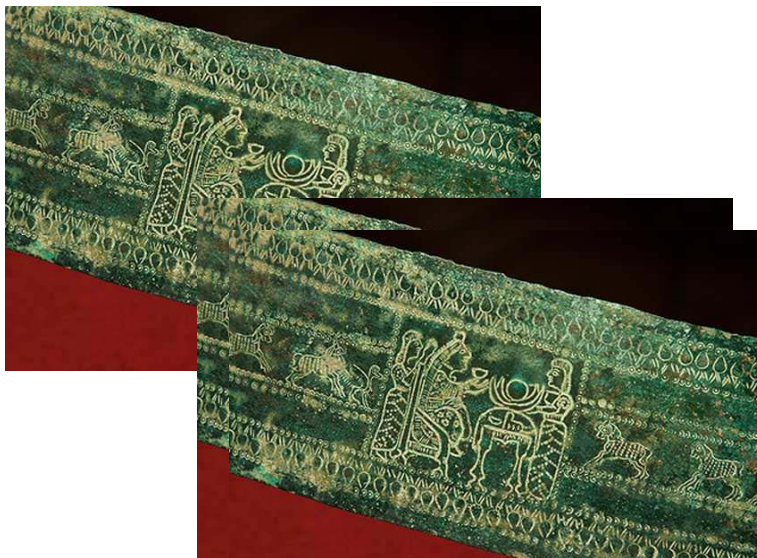
Նկ.5 Անկարայի

անատոլիական

քաղաքակրթությունների թանգարանում գտնվող բրոնզյա գոտի:



Նկ.6 Էրմիտաժում գտնվող բրոնզյա գոտի:



**ՄԻՀՐԱՆ ԹՈՒՄԱՃԱՆԻ ՀՐԱՊԱՐԱԿԱՆՈՍԱԿԱՆ-ԵՐԱԺՇՏԱԳԻՏԱԿԱՆ
ԳՈՐԾՈՒՆԵՌՈՒԹՅՈՒՆԸ**

Մի առիթով Թումաճանն ասել է, որ սիրել է խորհուրդներ լսել: Կարելի է ասել, որ իր ուսուցիչ Կոմիտասի գործը նա ընդունել է իբրև մեծ, անփոխարինելի խորհուրդ: Խորհուրդ՝ ինչպես ապրելու և ինչպես ստեղծագործելու վերաբերյալ: Այնքա՛ն կարևոր խորհուրդ, որի ազդեցությամբ ամբողջ սերունդների մտածելակերպ է փոխվել, ուժացումից փրկվել և հաղթականորեն վեր է հանել մի ողջ ժողովրդի հոգևոր մշակույթ: Այդպես Թումաճանը սովորել է Կոմիտասից, բոլոր մեծերից, իր ժողովրդից, սովորել է սիրով ու նվիրումով, որպեսզի ձեռք բերած գիտելիքներն ու փորձը նույնպիսի սիրով ու նվիրումով հաղորդի մեզ բոլորիս:

Սակայն Թումաճանի երաժշտագիտական և հրապարակախոսական հողվածները կարդալիս հասկանում ենք, որ հեղինակը համեստորեն խուսափել է «սովորեցնողի», «խորհուրդ տվողի» կեցվածքից: Նյութին և ընթերցողին նա չի նայում վերևից, այլ հենց այդ նյութի մեջ է, խորապես զգում և ապրում է այն, վերլուծում է, հիանում, մանկան նման հափշտակվում և ձգտում այդ հափշտակվածությունը փոխանցել մեզ:

Հայ երաժշտության մասին խոսելիս Թումաճանն ղառնում է զգայական: Գիտական միտքը բանաստեղծական հանդերձավորում է ստանում: Քնարականություն, պատկերավորություն, դիպուկ համեմատություններ. հատկություններ, որոնք բնորոշ են Թումաճանի գրելաոճին:

Որպես երաժիշտ և արվեստագետ՝ Թումաճանն իրեն դրսևորել է լայնախոհ հայացքով, գեղագիտական ուրույն ճաշակով՝ հեղինակելով հետաքրքրությունների լայն շրջանակ ներկայացնող բազմաթիվ ու բազմաբնույթ հրապարակումներ: Դրանք աչքի են ընկնում հետևյալ ընդհանուր գծերով: Նախ՝ հեղինակի սրտացավ նախանձախնդրությունը հայ երգի արժեվորման հարցում: Նա չի զլանում կրկնել այն միտքը, որ հայ երգը պարտադիր պետք է հնչի հայ հոգով, որի բնութագրական էությունը պարզությունը և անկեղծությունն է: Եթե ինչ-ինչ օտար ազդեցություններ անխուսափելի են, դրանք պետք է հնարավորինս չափավորվեն և ներդաշնակորեն համադրվեն հայ երաժշտական մտածելակերպի հետ:

Պետք է խուսափել ինչպես գռեհկացնող պաճուճանքներից, այնպես էլ

գավառական պարզունակությունից:

Գեղջկական և քաղքենիական ընկալումները պետք է այլ որակի հասցվեն, այնպես որ երգը հասնի հոգուն՝ հարստացնելով և անհատական զարգացման մղելով նրան:

Հոգևոր պահանջմունքները քաղաքակիրթ մարդուն դրդում են ավելի հոգաճությամբ վերաբերվելու մշակութային արժեքներին և ավելի ուշադիր հետևելու իր շուրջը տեղի ունեցող մշակութային անցուղարձին: Այս առումով պետք է փաստել, որ ժամանակի երաժշտական կյանքի ոչ մի նշանակալից երևույթ կամ իրադարձություն չի վրիպել Թումանյանի ուշադրությունից: Դրանցից յուրաքանչյուրի վերաբերյալ նա ժամանակին արժեքավոր դիտարկումներ պարունակող անդրադարձներ է կատարել մամուլում:

Իր արվեստակիցների և առհասարակ արվեստի մարդկանց մասին գրելիս Թումանյանը նրբաճաշակ գնահատող է, ով արժանիքներն արձանագրելուց զատ, կարծես ցանկանում է գովասանքներով խրախուսել բոլոր շնորհալի և խոստումնալից ուժերին, ոգևորել նրանց՝ հայ երգի ուսումնասիրությանը և քարոզչությանը վերաբերող ցանկացած նախաձեռնություն:

Դրա հետ մեկտեղ Թումանյանի այքն ու ականջն անսխալ «որսում» են կեղծիքը, սխալները և բացթողումները, որոնք շտկման կարիք ունեն: Թումանյանն իր դիտողություններն անում է նրբանկատ, սակայն ըստ էության: Քննադատելիս նրա խնդիրը ոչ թե ոչնչացնելն է, այլ վերափոխելը և կյանքի կոչելը:

Նրա պես խորագնին հետազոտողի համար մանրուքներ չկան: Կարծիք հայտնելուց առաջ նա զննում, կշռում է անգամ անկարևոր թվացող մանրամասները, համադրում է դրանք բոլոր կողմերով: Արդյունքում կարծիքն ամեն անգամ լինում է ըստ հարկի կշռադատված և կարող է ընկալվել որպես օգտակար խորհուրդ:

Այս հատկություններն են բնորոշ տարբեր տարիների Թումանյանի գրած մի շարք երաժշտագիտական, հրապարակախոսական և գրախոսական հոդվածներին, որոնցից առանձնացրել ենք մի քանիսը:

Առաջին երկուսն ակնածանքի յուրօրինակ տուրք և հուշ-վերապրումներ են Կոմիտասի մասին, որոնցում Թումանյանը ներկայացնում է Կոմիտասի հանճարի հայտնությունն ու հրաշագործությունը: Հաջորդը գրախոսական է Յ.Բրուսյանի տեղեկագրական մի ժողովածուի առթիվ: Ապա գալիս են Շ.Պերպերյանի և Հ.Ասատուրյանի գործունեությանը վերաբերող հոդվածները, որոնցում առավել ցայտուն են արտահայտված Թումանյան երաժշտագետի գեղագիտական հայացքները:

«Սոնա եար» հողվածում¹ Թումանյանը ներկայացնում է պատմությունն այն մասին, թե ինչպես առաջին անգամ 1910թ. ամռանը Պոլսո Ղափլաթիո դպրանոցում իրենց երգչախմբի քառաձայն Պատարագին անսպասելիորեն ձայնակցել է Կոմիտաս վարդապետն իր «Տէր ողորմեա»-ով: Այդտեղից է սկսվում Թումանյանի ծանոթությունը Կոմիտաս երկույթի հետ:

Այդ օրը Կոմիտասի երգեցողությունից հիացած երգիչները շրջապատել են նրան և խնդրել, որ այդ երգերն իրենց էլ սովորեցնի: Նրանք ցանկանում էին Կոմիտասի գլխավորությամբ երգչախումբ կազմել և երգել իրենց համար այդքան նվիրական երգերը:

Առաջիկա օրերին ստեղծվեց երգչախումբ, որը մեծ ոգևորությամբ սկսեց փորձեր անել: Կոմիտասի գլխավորությամբ նրանք սերտում էին մի շարք երգեր, որոնց մեջ իր գրավչությամբ առաջին տեղում «Սոնա յար»-ն էր: Երգիչների շուրթերից «Սոնա յար»-ի հնչյունները, կարծես թիթեռնիկ դարձած, պտտվում էին Կոմիտասի թովուռն մատների շուրջը: Աննկարագրելի էր զմայլանքը, որ պատել էր երգիչներին: Կոմիտասի դեմքն անհունորեն պայծառ էր, սակայն զուսպ և ինքնամոլոր:

«Շա՛տ ապրիք, շաա՛տ ապրիք», - փաղաքջանքով դիմեց երգիչներին: Հատկապես «Սոնա յար»-ով էր, որ Կոմիտասը գերեց նրանց և իր ոգեղեն աննման շունչով ողողեց նրանց սրտերը մշտնջենապես: «Սոնա յար»-ի պատմությունը դեռ չէր վերջացել:

Շաբաթներ անց Պոլսո Փըթի Շանի թատրոնում կայացավ Կոմիտաս վարդապետի առաջին համերգը մի հսկա բազմության առաջ: Հայ գեղջուկի բերանից քաղված և Կոմիտասի հանճարի հուրով փայլատակող այս երգերը՝ «պամ-պամ»-ներով, վայ լե, լե-ներով ու լո, լո-ներով, կոչված էին հարություն տալու արևմտահայությանը:

«Սոնա յար», «Անձրևն եկավ», «Իմ չինարի յարը», «Կուժն առա», «Սիփանա քաջեր» երգերը «շուտով պիտի արձագանքեին մինչև հեռավոր գաղութները, մինչև մեր ավանդական լեռներու փեշերուն տակ ծվարած հյուղակներն ու ամենախոր անկյունները: Եվ ամեն հայու հոգի պիտի բոցավառեր այնպիսի հրեղեն շունչով մը, որ այլևս չպիտի մարեր, նույնիսկ հետագա արտորի ու ջարդի արհավրալից օրերուն»²: Թումանյանը փաստում է, որ «Սոնա

¹ Կոմիտասական, I հատ. I, Երևան, 1969, էջ 240-245: Հուլիանա տեան, Նյու Յորք, 1974, էջ 64-68, «Հայրենիքի ձայն» շաբաթաթերթ, 1969, ապրիլ:

² Թումանյան Մ., «Սոնա յարի» պատմությունը, Կոմիտասական, հատ. I, էջ 244:

յարով» սկիզբ առած Կոմիտասի այս հրաշագործությունը, արհավիրքը դեռ չհասած, թեև առ թեև հյուսում էր դարերի խորքից եկող Պատարագի սրբատաշված պաստառը, հին դարերի խորհուրդը նոր դարերի խորհրդին կապելով:

Գեղարվեստորեն նույնքան հետաքրքիր ձևով է Թումանյանը ներկայացնում Կոմիտասի Պատարագի պատմությունը³:

1914թ. Պոլսում համընդհանուր շփոթության և վախի մեջ Կոմիտասը շարունակում էր իր նվիրական գործը: Նրա շուրջը համախմբվել էին զինվորական ծառայությունից գերծ մնացած և նրա երաժշտական դասընթացին հետևող սաները: Կոմիտաս վարդապետը մեծ խանդավառությամբ սկսել էր պատարագի երգեցողությունները նորովի շարադրել՝ իր այս երգչախմբի երաժշտական կարողություններին համապատասխան:

Օր ու գիշեր մոմի լույսի տակ նա գրում ու ջնջում էր, մինչև որ լսեց հինավուրց այս երգերի մեջ իր որոնած հնավանդ ձայները: Նրա աշակերտները, նույնքան խանդավառ, ջանում էին սերտել այդ պարզ եղանակների մեջ թաքնված այնքան հուզիչ ներդաշնակությունները: Կոմիտաս վարդապետի տանը հավաքված՝ նրանք «Սուրբ սուրբ», «Մարմին տէրունական», «Հայր մեր» երգերի փորձերն էին անում: Թղթի վրա սևագրված այս նոտաները, եթերային հնչյունների վերածվելով, սենյակը ողողում էին աննկարագրելի ցնծությամբ: Երկու-երեք ամսում պատարագի խմբական մասն արդեն ամբողջովին պատրաստ էր: Մնում էին սարկավազի և մեներգչի բաժինները, որոնք առանձին սերտված էին և պետք է միացվեին ընդհանուր փորձով: Այն տեղի ունեցավ Ծաղկազարդի կիրակի օրը Կեդրոնական վարժարանի ամֆիթատրոնում: Պատարագի խորհուրդը կատարվեց մեկ շնչով, որին հետևեց ծափերի և խնդության ինքնաբուխ հեղեղը: Կոմիտասի դեմքը փայլում էր երջանկությունից: Ծաղկազարդի այդ օրը նրա աշակերտները մեկ անգամ ևս մկրտվեցին նրա անմահական շնչով:

«Եվ երբ Զատկվան ճրագալույցի երեկոյան, առաջին անգամ ըլլալով, մատուցվեցավ այս Պատարագը, Ղալաթիո հինավուրց եկեղեցիին հնաբույր կամարներն իսկ, խուռներամ հավատավորներու կուրծքերուն հետ լո՛յս պողպակացին...»⁴:

Հաջորդ օրերին էլ երգչախումբը շարունակում էր փորձերը, որոնք ջա-

³Թումանյան Մ., Պատարագի պատմությունը, Կոմիտասական, հատ. I, էջ 245-252, «Պայքար» եռամսեայ հանդես, Նիւ Եորք, 1965, էջ 1-5:

⁴ Թումանյան Մ., Պատարագի պատմություն, Կոմիտասական, հատոր I, էջ 248,249:

հազնացության, լուսավառության տոնի էին վերաճվել: Գոհ ու երջանիկ էին թե՛ աշակերտները, թե՛ Կոմիտասը: Սակայն առջևում ողբերգություն էր սպասվում: Այդ կիրակի աշակերտները լսեցին սարսափելի լուրը. Կոմիտասին գիշերը տնից տարել էին: Նրանք շտապեցին Պոլսո բանտ և փորձեցին տեսակցել իրենց ուսուցչին: Սակայն ոստիկանները թույլ չտվեցին: Թումաճանը հոգու մեծ ցավով է հիշում այդ «սև ու մութ» գիշերը, երբ իրենցից խլեցին Կոմիտասին, ով դեռ քսան երկար տարիներ պետք է թափառեր խավարի մեջ, չարչարվեր, խաչվեր, մինչև որ մոմի պես հալվեր ու մարեր:

Թումաճանը հողվածն ավարտում է այն մտքով, որ այսօր էլ, երբ հիսուն տարի է անցել, ողջ հայ ժողովուրդն է միաբերան ոգեկոչում իր տառապյալ հանճարին՝ սպասելով նրա ձեռքի հրաշածին շարժումին:

Ճակատագրի բերումով հայ ժողովրդի հայաստանաբնակ և սփյուռքահայ հատվածների հոգևոր կյանքում ճեղքվածք էր առաջացել, և այն հաղթահարելու ուղղությամբ շատ աշխատանքներ են տարվել: Մասնավորապես կազմվել են սփյուռքահայ երաժիշտներին ներկայացնող տեղեկատուներ:

Այդպիսին է Ցիցիլիա Բրուսյանի «Հայրենաբաղձ հնչյուններ» ժողովածուն⁵: Այդ առիթով Թումաճանը գրել է իր տպավորությունները⁶՝ առաջին հերթին իր գոհունակությունը հայտնելով այն փաստի առթիվ, որ փորձ է արվել ի մի բերելու սփյուռքահայ օջախների երաժիշտների գործունեությունը մի ժողովածուի մեջ: Այդ կարգի աշխատանքը կարևորվում է նրանով, որ աշխարհի տարբեր ծագերում օթևանած հայ երաժշտասերները, միմյանցից և հայրենիքի մշակութային կյանքից կտրված լինելով, կարիք ունեն հաղորդակցվելու միմյանց հետ, որով ավելի ամբողջական կդառնա նրանց պատկերացումը ներկա երաժշտական իրականության վերաբերյալ:

Թեև Բրուսյանի այս ժողովածուն զուտ տեղեկատվական է և արժևորումների նպատակ չի հետապնդում, այդուհանդերձ Թումաճանը նկատում է. «...վստահ ենք, որ Բարսեղ Կանաչեանի եւ Շահան Պէրպէրեանի նման երգի ու արուեստի վարպետներու գործը չպիտի բացակայէր այսպիսի ներկայանալի ժողովածուի մը մէջ: Նմանապէս Վ.Սրուանձտեանցը չպիտի ներկայացուէր, բոլորովին ձախող ու աննշան երգի մը դաշնաւորմամբ»⁷:

⁵ Հայրենաբաղձ հնչյուններ - սփյուռքի հայ երգահանների մեներգեր եւ խմբերգներ.- Կազմեց եւ տպագրութեան պատրաստեց՝ Ցիցիլիա Բրուսեան, Երևան, 1962:

⁶ Թումաճան Մ., Հայրենաբաղձ հնչյուններ, գրախօսական: «Պայքար» եռամսեայ հանդէս, 1963, Նիւ Եորք, էջ 54, 55:

⁷ Թումաճան Մ., Հայրենաբաղձ հնչյուններ, գրախօսական, էջ 55:

Թումանյանի համոզմամբ երաժշտությամբ զբաղվող բոլոր հայրորդիներին չէ, որ պետք է իսկապես հայ ազգային երաժիշտներ կոչել: Այդ կոչմանը արժանի լինելու համար նրանք պետք է խորապես զգան և իրենց ստեղծագործություններում արտահայտեն ճշմարիտ ազգային ոգին: Թումանյանն ընդգծում է այդ ոգին ժամանակակից անպատեհ նորածնություններից զերծ պահելու անհրաժեշտությունը:

Վերջում Թումանյանը հույս է հայտնում, որ առաջիկայում տպագրվելիք տարեգրությունները կլինեն գիտական խիստ պահանջներին ավելի համապատասխան և ավելի հավաստի պատկերացում կտան հայ երաժշտական կյանքում տեղի ունեցող իրադարձությունների մասին:

«Շ.Պերպերեան՝ Արուեստագէտը» հոդվածում⁸ Թումանյանն առանձնահատուկ ջերմությամբ է խոսում իր վաղեմի ընկեր և ինքնատիպ երաժիշտ Շահան Պերպերյանի մասին:

Պերպերյանն այդ տարիներին արդեն կայացած արվեստագետ էր, շատ զարգացած և արվեստի տարբեր ճյուղերում քաջահմուտ անձնավորություն: Թումանյանը հիշում է, թե ինչպես երիտասարդ Պերպերյանի խորհրդով ուսումնասիրել է Բերայի նորակառույց իտալական եկեղեցու գոթական ճարտարապետական ոճը: Նրա թելադրանքով է այցելել Սկյուտարի Սբ. Կարապետ եկեղեցի և կառուցվածքի ու ոճի վերաբերյալ դիտարկումներ արել: Այստեղից նա հասկանում է, թե որքան խորն ու համապարփակ է իր ընկերոջ հոգեկան աշխարհը: Թումանյանը խոստովանում է, որ հենց Պերպերյանի գեղագիտական հայացքների ազդեցությամբ է հետագայում շարունակել իր գործը: Բացի դրանից, Պերպերյանն էլ իր նման հմայված էր Կոմիտասով և դարձել էր մեծ ուսուցչի օժտված մեկնիչներից մեկը: Տարիներ անց Թումանյանն առիթ է ունենում լսելու Պերպերյանի երգերը Երուսաղեմի իր աշակերտներից մեկի՝ Թորգոմ վարդապետի միջոցով: Հուզական տպավորությունն այնքան ուժգին էր, որ Թումանյանը Պերպերյանի մասին ասում է. «...Երբ Շ.Պերպերեան ծնաւ, Երգի Աստուածը ըլլալու է զինքը կնքողը...»⁹:

Շ.Պերպերյանը միայն ստեղծագործ երաժիշտ չէ, շարունակում է Թումանյանը, այլև զգայուն բանաստեղծ և նուրբ արվեստագետ: Նա իր երգերի փունջը քաղել է մեր մեծահանճար բանաստեղծների՝ Թեքեյանի, Վարուժանի,

⁸ Թումանյան Մ., Շահան Պերպերեան՝ Արուեստագէտը, «Նոր գիր» եռամսեայ հանդէս գրականութեան եւ արուեստի, 1950, Նյու Յորք, էջ 47-51:

⁹ Թումանյան Մ., Շահան Պերպերեան՝ Արուեստագէտը, «Նոր գիր» եռամսեայ հանդէս գրականութեան եւ արուեստի, 1950, Նյու Յորք, էջ 49:

Մեծարենցի, Թումանյանի, Իսահակյանի և այլոց ամենաքնքուշ բուրաստաններից: Այս քերթվածները զգեստավորվել են այնպիսի ազնվական ու կիրթ ճաշակով և այնքան հոգեթափանց են նրանց հնչյունների այլքները, որ դժվարանում ես ասել, թե որտեղ է վերջանում երաժիշտը, և որտեղ է սկսվում բանաստեղծը: Հոգեկան զմայելի ամբողջություն:

Պերպերյանի այս նորահայտ երգերի գեղագիտական ճաշակը խորապես հոգեհարազատ է Թումանյանին, և նա, իր անկեղծ հիացմունքն արտահայտելով, հանգամանորեն խոսում է այդ երգերի արժանիքների մասին: Նա հատուկ նշում է արտաքին պարզության տակ թաքնված՝ հայ երգին բնորոշ նուրբ և ներդաշնակ ոգեղենությունը, որի մեջ զարմանալիորեն միահյուսված են զսպվածությունն ու զգացմունքայնությունը:

Մյուս կարևոր արժանիքը, ըստ Թումանյանի, այն է, որ դրանք ճշմարտացիորեն ցոլացնում են մեր օրերի ստեղծագործ հայ հոգու հույզերն ու խռովքները: Նրանցում մեծ անհատն է, ով ցուցադրում է գեղջուկի պարզ ու միամիտ աշխարհից վեր հանող իր այնքան ընդարձակ ու բարդ աշխարհը:

Մ.Թումանյանը ժամանակին արձագանքել է նաև այնպիսի կարևոր իրադարձության, ինչպիսին Հակոբ Ասատուրյանի երգապնակների թողարկումն էր: Իր գրախոսականը¹⁰ Թումանյանը սկսում է հետևյալ նախապատմությամբ: Շատ տարիներ առաջ, երբ Նյու Յորքում «Հայ երգ» երգչախումբ անվան տակ մի խումբ խանդավառ երիտասարդներ լծված էին հայ երգի շարժման գործին, Հ.Ասատուրյանը ևս հարում էր այդ շարժմանը: Արվեստի ծարավով տարված՝ նա ցանկանում էր Իտալիա գնալ՝ ուսումը շարունակելու: Երբ այդ մասին իրենից խորհուրդ հարցրեց, Թումանյանը դժվարացավ պատասխանել: Միայն ասաց, որ լավ մտածի: Օրեր անց Ասատուրյանը եկավ նրա մոտ և հայտնեց, որ հրաժարվել է այդ ծրագրից: Ճիշտ է, Իտալիա չգնաց, ասում է Թումանյանը, օպերային երգիչ չդարձավ, բայց դարձավ երգիչ, այն էլ՝ լավ երգիչ և հայ երգիչ: Թումանյանը պարզաբանում է, թե ինչ նկատի ունի հայ երգիչ ասելով: Հայ երգիչը նա է, ով հասկանում և պահպանում է հայ երգի հատկանիշները, այն է՝ հայ ժողովրդի հավաքական հոգին ցոլացնող անկեղծությունը, կառուցվածքի ժուժկալությունը և բնականությունը: Այդ անկեղծությունը պարզ է, միամիտ, բայց և հուսալից: Կառուցվածքի ժուժկալության մեջ վեհություն ու քնքշանք կա: Բնականության մեջ Հայաստան աշխարհի բնու-

¹⁰ **Թումանյան Մ.**, Մէկ քանի նօթեր Յակոբ Ասատուրեանի երգապնակներու նուագման առթիւ, «Նոր գիր» եռամսեայ հանդէս, 1950, Նյու Յորք, էջ 52-55:

թյան պատկերներն են և հայ գեղջուկի կենցաղի բազմազան երևույթները: Հայ երգի ոգուն օտար են պոռոտ, զարդարուն, քաղքենի կենցաղի խառն ու արհեստական զգայնությունները: Եվ եթե երբեմն դրանք կան, դրացի ազգերի ազդեցություններն են, որոնք ևս չափավորվել են ժուժկալ հանդերձանքով: Հայ հոգուն խորթ են կեղծիքը, շպարը, ցուցադրականությունը և զեխությունը: Թումանյանի համոզմամբ հայ երգերի մեջ ծրարված է չարքաշ ու տոկուն հայ շինականի լայն ու լուսաբաղձ հոգին, որ հողի հետ, հողի վրա ու հողի միջից ապրել է, ապրում է իր առօրյա և մանավանդ հոգևոր կյանքը:

Ահա այս հատկանիշներն են կրում Ասատուրյանի երգապնակների ընտիր երգերը: Դրանց մի մասը հայ ժողովրդական երգեր են՝ «Հորովել», «Առավտուն բարի լոյս», «Չինար ես», «Էս առուն», որոնցում բյուրեղացած արտահայտվում է ժողովրդի հոգին: «Մոկաց Միրզա»-ն վիպերգի օրինակ է: Մյուսները հեղինակային երգեր են՝ Աշոտ Սաթյանի «Սևանի ձկնորսները» և «Չինվորի վերադարձը», որոնք Թումանյանը բնորոշել է որպես ժողովրդական ոճով գրված նմուշներ, մյուսը Ռոմանոս Մելիքյանի «Մի՛ լար» երգն է, որում հաջող համադրում է կատարվել արևմտյան երաժշտությանը հատուկ դաշնավորման և արևելյան մեղեդիական ելևէջների միջև: Թեև երգի ոճը քաղաքային աշուղների ոճն է հիշեցնում իր զարդարունությամբ ու մեղկությամբ, բայց և այնպես կարող է հաճելի և հարազատ թվալ աշխարհաքաղաքացի դարձած հայի ականջին:

Թումանյանը նույնպիսի նկարագրություն է տալիս Բարսեղ Կանաչյանի «Պրճինկո» երգին: Նրա կարծիքով այս երգը թեև ժամանակակից սերնդի կողմից շատ սիրված է, սակայն թույլ է իր բանաստեղծական կողմով և պատկերավորության առումով: Երգի գրավչությունը թերևս պայմանավորված է մանկական խաղ հիշեցնող «պրճինկո» բացականչությամբ:

Անդրադառնալով ձայնապնակում տեղ գտած՝ Արմեն Տիգրանյանի «Անուշ» օպերայից հատվածին՝ Թումանյանը փորձում է գտնել տիգրանյանական մեղեդիների ձգողական ուժի գաղտնիքը: Նա գրում է. «...Աղեքսանդրաբուրջի ըլլալով, ես ապահովաբար լսած ըլլալով իր ժամանակի հայ աշուղներու հայերեն երգերը՝ որ ժողովրդական երգերու ամենամօտիկ եղանակներն են, կրցած է իր հիսած երգերուն մէջ դնել շեշտ մը որ բնական է ու հայ ականջներու դուրեկան: Թերևս ասոր համար է մանաւանդ, որ իր երգերը մեծ

ժողովրդականություն ստացած են, ուր միշտ կայ յանկուցիչ յուզականություն մը»¹¹:

Ապա Հ.Ասատուրյանի կատարած երգերի բնութագրությունն ավարտում է Ալան Հովհաննեսի երգի ներկայացմամբ: «Եար Նազանի»-ն Համաստեղի ծաղրական բանաստեղծության վրա Ալան Հովհաննեսի՝ ժողովրդական ոճով շարադրված զվարթ ու հեգնական եղանակն է, որը «լեցուն է նուրբ արվեստի հպումներով»:

Թումաճանը հատուկ ընդգծում է այդ բոլոր երգերում Ալան Հովհաննեսի մասնակցությունը իբրև հմուտ դաշնակահար, որն իր նվագակցությամբ նպաստել է երգերի արտահայտչականությանը:

Ամփոփիչ խոսքում Թումաճանը դրվատանքի խոսքեր է ասում Ասատուրյանի՝ երգերն ընտրելու և կատարելու ճաշակի վերաբերյալ: «Ահալասիկ՝ հինգ երգապանակներով մեզի ներկայացուած երգերու այս ընդհանուր պատկերէն յայտնի կըլլայ թէ Պր. Ասատուրեան մեզի կուտայ երգերու փունջ մը, առաւելապէս հայեցի: Հոս չէք գտներ երգ մը, որ գռեհիկ ըլլայ, որ օտարաբոյր ըլլայ, որ արուեստէ զուրկ ըլլայ: Գնահատելի եւ շնորհատրելի է իր այս ընտրական փափուկ ճաշակը: Եւ ճաշակ ըսուածը ինչ է որ, եթէ ոչ նոյնինքն՝ անձը»¹²:

Թումաճանի բնորոշմամբ այդ երգվածքի ոճը բնական է, անխաթար ու հայեցի: Երևի բարեբախտություն է, որ նա չի գնացել Իտալիա, ասում է Թումաճանը: Այդ դեպքում մենք կունենայինք եվրոպական ոճով մի մեծ երգիչ, բայց ոչ երբեք հայ երգիչ:

Թումաճանը հողվածը եզրափակում է այսպես. «Այսօր Պր. Ասատուրեան, կուգայ մեզի երգել իր բնական ծայնով: Եւ այդ բնական ծայնով է միայն, որ մեր երգերը կը սաւառնին մեր գլուխներուն վրայ: Ան կը նմանի վայրի ծաղիկի մը: Մշակուած, գեղազարդար ծաղիկներ շատ կան ծաղկաստաններու մէջ: Բայց վայրի ծաղիկն է, որ իրաւ ու աննենգ է: Պր.Ասատուրեան իր երգերը իր հոգիէն կը քաղէ, ու իր հայու շունչով ու բերանով՝ մեր հոգիներուն ալ կուտայ վայելք ու սարսուռ...»¹³:

Բերված հողվածներն իրենց բովանդակությամբ ավելի շատ հրապարակախոսական – քարոզչական են, քան նեղ առումով երաժշտագիտական:

¹¹ **Թումաճան Մ.**, Մէկ քանի նօթեր Յակոբ Ասատուրեանի երգապանակներու նուագման առթիւ, «Նոր գիր» եռամսեայ հանդէս, 1950, Նյու Յորք, էջ 54, 55:

¹² Նոյն տեղում, էջ 55:

¹³ Նոյն տեղում:

Եվ դա հասկանալի է, քանի որ նրա առաջնային նպատակն էր գրչի ուժով և նպաստել Սփյուռքում ազնիվ երաժշտական ճաշակի ձևավորմանը:

Երաժշտության ասպարեզում իր առաջին քայլերը Թումանյանն արել է հայ ժողովրդի և հայ մշակույթի համար օրհասական ժամանակներում: Առկա մարտահրավերներն ու խնդիրները հասկանալով՝ նա սրտի թելադրանքով և հանճարեղ Կոմիտասի գլխավորությամբ զինվորագրվում է ազգափրկիչ մի առաքելության, որն առաջիկայում երկար ճանապարհ պետք է անցներ: Այդ ճանապարհին Թումանյանը տարեցտարի պետք է իր սաների և աշխարհասփյուռ հայորդիների հոգու մեջ ներարկեր գողտրիկ հայ երգի կենարար շունչը: Որպես Կոմիտասի արժանի հետևորդ, իր ուսուցչի դասերը սերտած Թումանյանն ինքն էլ, որպես բանահավաք, զուգահեռաբար նաև՝ երաժշտագետ ու խմբավար, հավատարիմ ծառայել է հայ երաժշտական մշակույթի պահպանման և բարգավաճման գործին՝ բերելով իր անուրանալի ներդրումը:

Նրա փափագն էր տեսնել հայ մշակույթի հոգևոր գանձերն ըստ ամենայնի արժևորված, անվտանգ և հոգածությամբ շրջապատված: Որպես այդ գործի ընտրյալ և նվիրյալ՝ նա ողջ կյանքում վառ պահեց Կոմիտասի վառած ջահը: Չնայած օտար քամիներին և վայրիվերումներին՝ բարձր պահած առաջ տարավ այդ ջահը սրբազան նվիրումով և հաստատ քայլերով: Նրանով լուսավորեց, ոգևորեց և ուղի ցույց տվեց ժամանակակիցներին: Իր այդ գործով Թումանյանը նոր լիցք և ավելի մեծ վստահություն, ոգեղեն հավատ է հաղորդել հայ երգի հաղթական քայլերին: Դեպի հավերժություն միտված հայ դարավոր մշակույթի՝ իր պատկերացրած լուսապարար տեսլականն է ուրվագծել գալիք սերունդների համար:

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Մ.Թումանյանի գործունեության կարևոր ուղղություններից մեկն է երաժշտագիտական հրապարակախոսությունը: Խմբավարական և հավաքչական աշխատանքին զուգահեռ նա տարբեր տարիների հրապարակել է մի շարք հոդվածներ, որոնցով ևս իր նպաստն է բերել հայ երգի պահպանման և տարածման գործին: Դրանք բազմաբնույթ են՝ երաժշտագիտական, քարոզչական, տարբեր երաժշտական իրադարձությունների և երաժիշտների գործունեությանը վերաբերող արձագանքներ և այլն: Այդ հրապարակումները պարունակում են արժեքավոր մտքեր ու դիտարկումներ, որոնք կարող են մեծապես օգտակար լինել Թումանյանի գործունեությունն ուսումնասիրողների և առհասարակ բոլոր երաժշտագետների համար:

Բանալի բաներ – Մ.Թումանյան, Կոմիտաս, Կոմիտասական, Պատարագ, Սփյուռք, Յ.Բրուտյան, Շ.Պերպերյան, Հ.Ասատուրյան:

SATENIK GHAPLANYAN

ПУБЛИЦИСТИЧЕСКАЯ-МУЗЫКОВЕДЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ МИГРАНА ТУМАЧАНА

Одним из важнейших направлений деятельности М.Тумачана является музыкальная публицистика. Параллельно с дирижерской и собирательской работой, он в разные годы опубликовал ряд статей, чем также способствовал сохранению и распространению армянской музыкальной культуры. По характеру они разнообразны – музыковедческие, пропагандистские, отзывы на различные музыкальные события, о деятельности различных музыкантов и т.д. Эти публикации содержат ценные идеи и наблюдения, которые могут в большой степени пригодится исследователям деятельности Тумачана и всем музыковедам.

Ключевые слова – М.Тумачан, Комитас, Комитасакан, литургия, диаспора, Ц.Брутян, Ш.Перперян, А.Асатурян.

SATENIK GHAPLANYAN

THE MUSIC DISCOURSE AND MUSICOLOGY ACTIVITY OF MIHRAN TOUMAJAN

One of the important directions of M.Toumajan's activity is the music discourse. Along with the conducting and folklore work, in various years, he has published several articles, by which also he has contributed to the preservation and dissemination of the Armenian song. They are diverse: musicology, propaganda, responses to different musical events and musicians' activities, and so on. These publications contain valuable ideas and observations that can be much useful for the researchers of Toumajan's activity and in general for all musicologists.

Key words – M. Toumajan, Komitas, Komitasakan, liturgy, Diaspora, Ts. Brutyan, Sh.Perperyan, H.Asatouryan.

ԽԱՉԱՏՈՒՐ ԻՍԿԱՆԴԱՐՅԱՆԻ «ԳԻՔՈՐ» ՔԱՆԴԱԿԱՇԱՐԸ

«Հ ժողովրդական նկարիչ, քանդակագործ Խաչատուր Իսկանդարյանի «Գիքոր» քանդակաշարում պլաստիկական ինքնատիպ մարմնավորում է գտել Հովհաննես Թումանյանի համանուն պատմվածքը:

Եթե գրականությունը դիմում է մարդուն խոսքի միջոցով, ապա կերպարվեստը գործ ունի տեսանելի և շոշափելի պատկերների, ձևերի ու ծավալների, գծերի ու գույների հետ: Ի տարբերություն գրական հերոսների, որոնց մասին հայտնի է և այն, թե նրանք ովքե՛ր են եղել առաջ, ի՛նչ վիճակ են ապրում ներկայումս, և ի՛նչ է սպասում նրանց ապագայում, քանդակային կերպարը մեր առջև երևում է միայն մեկ անգամ, այնպիսին, ինչպիսին է տվյալ պահին: Նրան տրված չէ ժամանակի մեջ զարգանալու, փոփոխվելու ու փոխակերպվելու հատկությունը: Ու եթե երփնագրության մեջ մենք կարող ենք տեսնել գեթ գործողություն, հերոսի միջավայրը, տեսնել նրա շրջապատը գույնով, ինչպես լինում է կյանքում, ապա քանդակը (հազվադեպ բացառություններով) դրանից էլ զուրկ է: Չընդունելով քանդակի պայմանականությունը՝ անհնար է հասկանալ այն, քանի որ նրա ներգործության ուժը հենց դրա մեջ է, այն ամենի մեջ, որ կազմում է նրա գեղարվեստական լեզուն, առանձնահատկությունները: Դրանց շնորհիվ քանդակի բովանդակությունը ծավալվում է անվերջանալիորեն, չի սպառվում ո՛չ առաջին տպավորությամբ, ո՛չ երկար դիտելով՝:

«Գիքոր» (1962, ճենապակի) քանդակաշարում Իսկանդարյանը լիովին ըմբռնել է իր ստեղծած կերպարների առանձնահատկությունները. պատմվածքի կերպարներն ավելի պատկերավոր դարձնելու նպատակով նա ներկել, գունավորել է կերպարները: Շեշտելու համար ֆիգուրների ինքնատիպությունը՝ Իսկանդարյանն աշխատանքները մշակել է այնպես, որ դիտողն զգում է բազազ Արտեմի աչքերի սևությունը կամ Գիքորի այտերի կարմրությունը... Իսկանդարյանը բոլոր միջոցներով ջանացել է հասնել առավելագույն արտահայտչականության, և դա նրան հաջողվել է, որովհետև նա դրսևորել է չափի

¹ Տե՛ս **Ստեփանյան Ս.**, Ինչպես դիտել քանդակը / «Սովետական արվեստ», Երևան, 1959, № 3, էջ 42:

նուրբ զգացողություն:

Քանդակաշարում տեղ գտած քանդակներն ուսումնասիրելիս համառոտ կներկայացնենք պատմվածքի այն դրվագները, որոնք մարմնավորված են քանդակի տեսքով: Օրինակ՝ Բազազ Արտեմին, Համբոյին և Գիքորին պատկերող քանդակում Իսկանդարյանը ներկայացրել է այն պահը, երբ Համբոն Գիքորին ծառա է տալիս Բազազ Արտեմի տանը, այն պայմանով, որ Գիքորը պետք է տունը մաքրեր, ամանները լվանար, ոտնամանները սրբեր... Աշխատանքում հետաքրքիր է բազազ Արտեմի ձեռքի շարժումը. նա ձեռքը դրել է Համբոյի սրտին, ինչն էլ, ըստ էության, վստահության խորհուրդ պետք է ունենար, սակայն այս ժեստի օգնությամբ Իսկանդարյանը ցույց է տալիս Արտեմի կեղծ նվիրվածությունն ու շողոքորթ էությունը: Նրա մի փոքր ճկված կեցվածքը և կապույտ երանգներով ընդգծված հարուստ հագուկապն արտահայտում են ազահ, գծուծ, կեղեքիչ ու դաժան վաճառականի նյութական ապահով կենցաղը: Այս խեղաթյուրված հոգու տեր մարդու կողքին մենք տեսնում ենք խեղճ ու միամիտ գեղջուկին՝ Համբոյին, և նրա որդուն՝ Գիքորին: Նրանք իրենց միամտության հետևանքով նույնիսկ օգնում են վաճառականին՝ հաստատելով, որ իրենք իսկապես ոչինչ չգիտեն և եկել են քաղաք, որպեսզի Գիքորը բան սովորի: Պատկերված կերպարները խոհեմ են, ընչազուրկ, բարեսիրտ և համեստ: Գիքորը կարմրաթուշ է, կիսաբաց աչքերով: Նրա՝ Համբոյից մի փոքր հետ կանգնած դիրքը կարծես մատնանշում է, որ Բազազ Արտեմի դիմաց կանգնած է մի անհամարձակ և ամոթխած դեռահաս տղա, որը չի կարող ինքնուրույն որոշումներ կայացնել: Իսկանդարյանը հանգամանորեն է լուծել կերպարների հագուստների տարրերը՝ նրանց տաբատները, վերնաշապիկները և նույնիսկ առանձին ծալքերը:

Հաջորդ աշխատանքը ներկայացնում է այն դրվագը, երբ հայր ու որդի միայնակ գտնվում են Բազազ Արտեմի խոհանոցում, որտեղ Համբոն փորձում է իր խոսքերով ճիշտ ուղղորդել որդուն.

- Դե, հիմի դու գիտես, Գիքոր ջան, տեսնեմ՝ ինչ տեսակ աղա ես դուրս գալի... Նենց պետք է անես, որ... ես ի՞նչ գիտեմ... ո՛վ տեր աստծո...

Այնինչ Գիքորը չորս կողմն էր դիտում:

- Ապի՛, սրանք բուխարի չունե՞ն²:

Գիքորի բոլոր մտապատկերները, նրանց հիման վրա առաջացած պատկերացումները, գաղափարները և դատողությունները գյուղական միջա-

² Թումանյան Հ., Գիքոր, Երևան, 1991, էջ 6:

վայրի շրջանակներից դուրս չեն գալիս: Երեխայի մտածողությունը որոշակի է, առարկայական, համեմատությունները՝ ծանոթ ու մատչելի: Իսկանդարյանի քանդակում Համբոն նստած է գլխիկոր դիրքով: Նա ծխախոտ է լցնում իր ծխամորճը՝ փորձելով ժամանակ շահել՝ մտքերը հավաքելու ու օգտակար խորհուրդներ տալու համար: Անշարժացած, խոհերով տարված, սեփական մտքերի մեջ խորասուզված, լռակյաց Համբոյի բնավորությունը, հոգեկան խառնվածքը, ներքին ապրումներն ու զգացմունքները բացահայտվում են ոչ այնքան դիմախաղի, ժեստերի կամ շարժումների, որքան արտահայտչական բուն միջոցների՝ կոմպոզիցիոն ընդհանուր կառուցվածքի, լույսի ու ստվերի, ֆակտուրայի ընտրության շնորհիվ: Ինքնատիպ լուծում ունի Գիքորի կերպարը ևս. նա թեև շուրջբոլորն է նայում՝ փորձելով հասկանալ՝ խոհանոցում բուխարի կա՞, թե՞ ոչ: Նա մի ձեռքը մոտեցրել է խոսելու պատրաստ շրթունքներին: Կոմպոզիցիան լրացնում և ամբողջացնում է զարդանախշ խուրձինը: Այս աշխատանքում Իսկանդարյանը վարպետորեն խուսափում է պարզունակ ու ավելորդ բացատրություններից, դիտողին դնում է ստեղծված իրադրության ճիշտ ընկալման ճանապարհին, առաջնորդում դեպի Համբոյի ու Գիքորի ներաշխարհը՝ խթանելով նրա երևակայությունը:

Հատկապես հաճելի տպավորություն է թողնում Գիքորի առանձին պատկերումը: Ըստ երևոյթին, ներկայացված է այն պահը, երբ Գիքորն արդեն փոխված հագուստով նեղսրտում է, թե ինչո՞ւ է քաղաք եկել. «Խազեիսի հին գլխարկը մինչև ականջները կոխած գլուխը, հին ոտնամանները ոտներին, մի մալի բլուզ էլ հագին, էսպես ոտից գլուխ փոխված, նա խոհանոցում միտք էր անում, թե ընչի եկավ իրենց գյուղից, որտեղ է ընկել, հիմի ինչ պետք է անի...»³:

Պետք չէ աշխատանքը մանրազնին ուսումնասիրել՝ հասկանալու համար, որ Գիքորի գլխարկը Բազազ Արտեմի այն նույն գլխարկն է, որը տեսնում ենք առաջին քանդակում: Քանդակագործը հարազատորեն ու ստույգ է ներկայացրել պատմվածքի հերոսներին: Չշեղվելով պատմվածքի նկարագրություններից՝ արվեստագետն աշխատանքներում մանրակրկիտ ուշադրություն է դարձրել դետալների պատկերմանը: Կերպարների ճշմարտահավատ այդօրինակ պատկերումն ընդհանուր առմամբ խորթ էր Իսկանդարյանին, քանի որ նա հիմնականում նախընտրում էր իմպրեսիոնիզմին հատուկ «սուբյեկտիվ» սկզբունքը, ինչը տեսնում ենք նրա բազմաթիվ այլ աշխատանքներում: Գիքորի

³ Նույն տեղում, էջ 8:

ծեռքում թուղթ է. նա գլուխը հակել է դեպի թուղթը՝ փորձելով ճշգրիտ կատարել իրեն հանձնարարված առաջադրանքը: Ջգում ես, որ ոչինչ չի ուրախացնում Գիքորին: Կերպարը, քաղաքի կյանքին բոլորովին ծանոթ չլինելով, չի պատկերացնում իր ապագան, նրա մտածողությունը ծանոթ շրջանակներից դուրս չի գալիս և հաճախ խթանվում է անմիջական ընկալումներով: Աշխատանքում հատկապես ուշագրավ է տղայի տաբատը: Վերջինիս մի փողքի եզրամասը փոքր-ինչ ծալված է դեպի վերև: Նման դետալի պատկերումը ցույց է տալիս նրբանկատ քանդակագործի ստեղծած կերպարի անօգնական կեցությունը: Գիքորն ինքը կարիք ունի ուշադրության, հոգատարության, խնամքի...

Քանդակագործը զարմանալի խորությամբ է ընկալում երևույթների էությունը, ինչը տեսնում ենք հետևյալ տեսարանը ներկայացնող աշխատանքում.

- Տո՛, արջի քոթոթ, ես քեզ ասում եմ՝ աղջիկ պարոնին ասա, դու գալիս ես ղոնախներին ասում, թե բալը թանգ է՞ր...

- Ես... ես... աղջիկ պարոնին...,- ուզում էր արդարանալ Գիքորը, բայց խոսքը բերանում՝ ապտակը հասավ, աչքերը կայծակին տվին, գլուխը դիպավ կողքի պատովն ու վեր ընկավ: Հենց ընկած տեղն սկսեց Բազազը ոտքել, անդադար կրկնելով. «Բալը թանգ էր, հը՛... բալը թանգ էր, հը՛...»⁴:

Պառավ դեղին դողդողալով մեջ ընկավ, աշխատում էր ետ քաշի կատաղած որդուն, Բազազը ետ կանգնեց հևալով ու կրկնելով. «Բալը թանգ էր, հը՛»:

Պատկերված է այն պահը, երբ Բազազ Արտեմն իր ողջ դաժանությամբ ձեռքը պարզել է, որ հարվածի. նրան ոչ ոք չի կարող խանգարել. կերպարի զայրույթը, մոլեգնությունը, կատաղությունն անսահման են: Բազազ Արտեմին փորձում է խանգարել նրա մայրը, բայց ապարդյուն, քանի որ տղան մյուս ձեռքով արգելակում է մոր շարժումը՝ բռնելով նրա թևից: Չհասկանալով, թե ինչ է կատարվում՝ վախվորած Գիքորը փորձում է պաշտպանություն գտնել պառավ դեղիի մոտ: Ֆիզուրները էքսպրեսիվ շարժումներով են ներկայացված: Աշխատանքում ուշադրություն է դարձված կերպարների հագուստներին. կինը ներկայացված է զարդանախշ տարազով, իսկ Բազազ Արտեմի և Գիքորի հագուստներն արդեն շարքում ներկայացված ֆիզուրների նույն զգեստների կրկնությունն են: Սրելով ֆիզուրների անհատական գծերը՝ Իսկանդարյանը հասել է հստակության և ընդհանրացնող մեծ ուժի: Այսպես, Իսկանդարյանը

⁴ Նույն տեղում, էջ 12:

համոզիչ իրականացնում է իր նպատակը. ցույց է տալիս գյուղի համերաշխ ընտանիքից պոկված երեխայի ողբերգական վիճակը:

Հոգեբանական այլ բովանդակություն ունի Գիքորի մահը սգացող Համբոյի կերպարը: Նա թաղել է Գիքորին ու գնում է տուն՝ իր հետ տանելով Գիքորի շորերը, որպեսզի մայրը լաց լինի հարազատ որդու շորերի վրա: Համբոն գլուխը հակել է ձեռնափայտին: Նրա հոգնաբեկ կերպարը խորը կարեկցանք է ներշնչում դիտողին: Աշխատանքում զգացվում են Համբոյի մենակության զգացումը, անօգնականությունը, որոնց արտահայտմանը քանդակագործը հասել է Համբոյի խորշումաձ ճակատի, հավաքված հոնքերի և փակված աչքերի դիպուկ շեշտադրմամբ: Կերպարը բնորոշված է անհուսալիության զգացումով: Հոգնատանջ Համբոն մտքերի մեջ է. նա խորհում է այն մասին, թե ինչպիսի դժվար կյանքով է ապրել Գիքորը ընտանիքից հեռու: Չէ՞ որ կորըստից հետո միշտ հիշվում են դժվարությունները, փորձությունները, որոնք այլ պայմաններում կարող էին միանգամայն աննկատ մնալ: Ինչպես նախորդ քանդակում, այստեղ ևս կան տպավորիչ մանրամասներ, որ քանդակագործը ստացել է անմիջական պատկերացումներից ելնելով: Աշխատանքում ձևերի պլաստիկ անցումները թեթև են և լուսաստվերային շեշտադրումներով:

«Գիքոր» քանդակաշարին բնորոշ են զգացմունքով ներշնչված արտահայտիչ լուծումները: Նրա խեցեգործությունն օրգանական է, նրա կերպարները հուզում են, կլանում առանձնահատուկ վերապրումով և ջերմությամբ:

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Խաչատուր Իսկանդարյանը վարպետորեն է կատարել նաև խեցեգործական աշխատանքներ, որոնցից են Հովհաննես Թումանյանի «Գիքոր» պատմվածքի թեմաներով կատարված գործերը: Պլաստիկական տարբեր եղանակներով կատարված այդ գործերը ոչ միայն խոր բովանդակություն ունեն, այլև ազգագրական արժեքներ են:

Բանալի բաներ – Խաչատուր Իսկանդարյան, խեցեգործություն, Գիքոր, գործ:

НАРЕ НАДАРЯН

СЕРИЯ СКУЛЬПТУР ХАЧАТУРА ИСКАНДАРЯНА “ГИКОР”

Из керамических работ Х. Искандаряна, которые составляют большое количество, стоит особо упомянуть произведения по рассказу Ованеса Туманяна “Гикор”. Выполненные с использованием различных приемом пласти-

ки, эти работы не только обладают глубоким смыслом и очарованием, но и заключают в себе этнографическую информацию.

Ключевые слова – Хачатур Искандарян, керамика, Гикор, работа.

NARE NADARYAN

KHACHATUR ISKANDARYAN'S "GIKOR" SCULPTURAL SERIES

Khachatur Iskandaryan has created a large number of ceramic art pieces, among them works on the theme of Hovhanness Tumanyan's "Gikor" story are worth noting. Performed using various plastic materials, these works not only have deep meaning and charm, but also encompass ethnographical information.

Key words – Khachatur Iskandaryan, pottery, Gikor, work.

ՀՈՎՀԱՆՆԵՍ ԹՈՒՄԱՆՅԱՆԻ ԴԻՄԱՆԿԱՐՆԵՐԸ

Հայ մեծանուն բանաստեղծ, արձակագիր, ազգային և հասարակական գործիչ Հովհաննես Թումանյանի անձնական հմայքը, տաղանդը և մարդասիրությունը գրավել են դարաշրջանի հայ մտավորականներին: Հայտնի է, որ Թիֆլիսում Թումանյանի Վերնատան հանդիպումներին և նրա նախագահած Հայարտան աշխատանքներին ակտիվորեն մասնակցում էին նաև ժամանակի հայ ականավոր նկարիչները, այդ թվում՝ Գևորգ Բաշինջաղյանը, Գրիգոր Շարբաբջյանը, Փանոս Թերլեմեզյանը, Վարդգես Սուրենյանցը, Գևորգ Գրիգորյանը և այլք: Թումանյանը «Թիֆլիսի մտավոր կյանքի շունչն ու ոգին էր, գրականության և գեղարվեստի շուրջ մեր ինտելիգենտներին համախմբող և իրար հետ կապող ոսկե օղակը», – գրել է նկարիչ Եղիշե Թադևոսյանը¹: «Թումանյանը բացառիկ հմայքի տեր անձնավորություն էր, և բոլորն էլ ձգտում էին դեպի նա: Օր չէր անցնում, որ նրա տանը չհավաքվեին գրողներ, նկարիչներ, երաժիշտներ, դերասաններ, ճարտարապետներ, հնագետներ», – գրում է Մարտիրոս Սարյանը²: Հ. Թումանյանի ակտիվ մասնակցությամբ 1916թ. Թիֆլիսում հիմնադրվում է «Հայ արվեստագետների միությունը»: Եվ շատ էին այն նկարիչները, ովքեր ձգտել են անմահացնել մեծ բանաստեղծի կերպարը գեղանկարչական արտահայտչաեղանակով: Ցավոք, Թումանյանը ժամանակ չի ունեցել և հիմնականում խուսափել է բնորդ լինելուց, ինչի պատճառով նրա դիմանկարների մեծ մասն արված են լուսանկարից կամ էլ դրանք տեղում արագ իրականացված ճեպանկարներից:

Մեր ուսումնասիրության արդյունքում գտանք մոտ 50 գեղանկարչական և գրաֆիկական դիմանկարներ, որոնք պահվում են Թումանյանի տուն-թանգարանում, Ե. Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարանում /այսուհետ՝ ԳԱԹ/ և Հայաստանի ազգային պատկերասրահում: Այս հոդվածում նպատակ ունենք ներկայացնելու դրանց ամփոփ համայնապատկերը: Եթե աշխատանքների մի մասին հնարավորություն ունեցանք տեղում ծանոթանալու, ապա մյուսների մասին պատկերացում ենք կազմում կատալոգների վերա-

¹ **Թադևոսյան Ե.**, Անմոռանալի Թումանյանը // Թումանյանը ժամանակակիցների հուշերում, Երևան, 2009, էջ 561:
² **Սարյան Մ.**, Անմահ Թումանյանը // Թումանյանի արվեստի մասին, Երևան, 1969, էջ 5:

տպություններից, ինչի պատճառով դժվար է խոսել դրանց գեղարվեստական արժանիքների մասին: Թումանյանի դիմանկարների գանձարանը համարվեց 1969 թվականին, երբ նկարչի ծննդյան 100-ամյակին նվիրված ցուցահանդեսի համար ստեղծվեցին նոր աշխատանքներ: 1969 թվականի ցուցահանդեսը 1958-ին Թումանյանի տուն-թանգարանում կազմակերպված «Հովի. Թումանյանը կերպարվեստում» նկարահանդեսի նմանությամբ նպատակ ուներ «ցույց տալու, թե ինչպիսի զգալի տեղ է գրավում հայ կերպարվեստում բանաստեղծի կերպարը, նրա ստեղծագործությունները, Լոռու բնաշխարհի նրա սիրած վայրերը»³:

Ուշագրավ է Մոսկվայի նկարչության, քանդակագործության և ճարտարապետության ուսումնարանի սան, Վրաստանի գեղարվեստների ակադեմիայի պրոֆեսոր, Հայ նկարիչների միության առաջին նախագահ, ՀՍՍՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ **Եղիշե Թադևոսյանի** կերտած դիմանկարը: Ու թեև նկարն արված է լուսանկարից, նկարչին թեթև և աշխույժ վրձնահարվածներով հաջողվել է ստեղծել լույսով ողողված, կենսախնդությամբ համակված ու ներշնչված պոետական կերպար Լոռվա հայրենի բնաշխարհի ֆոնին: Թադևոսյանի և Թումանյանի բարեկամությունն սկսվել էր դեռ դարասկզբից: «Ես անչափ ցավում եմ, որ բախտ չունեցա բնականից նկարելու Հովհաննեսին, շարունակ հետաձգելով վաղուցվա այդ ցանկությունս», - 1935-ին գրի առած իր հուշերում նշում է նկարիչը՝ նկատելով, որ տանը պատահաբար գտած Թումանյանի աղոտ, անհաջող մի լուսանկարը նյութ ծառայեց վրձնելու մեծ բանաստեղծի պորտրեն⁴: Այդ աշխատանքի ընթացքում նա հայտնաբերեց, որ «բաց լայն ճակատը, ճակատն ակոսող ծալքերը, խոհուն աչքերի խորությունը և թավ հոնքերի կամարածն բարձրությունը կազմում էին հարմոնիկ ամբողջություն, հրաշալի մի գիրք...» և ականա հիշեցնում Հովհաննեսի ճակատը. «որչափ խաղաղություն, անհուն բարություն ուներ շնչման կենտրոնացած անդորրություն»⁵: Դիմանկարն այժմ պահվում է ԳԱԹ-ում, մինչդեռ դրա էսքիզները գտնվում են Հ. Թումանյանի տուն-թանգարանում:

Հայ մեծանուն նկարիչ, ՀՍՍՀ և ՍՍՀՄ ժողովրդական նկարիչ **Մարտիրոս Սարյանին** էլ Թիֆլիսում եղած ժամանակ, հակառակ իր բազմիցս արած առաջարկներին, չի հաջողվել նկարել Թումանյանին՝ վերջինիս զբաղվածու-

³ Հովհաննես Թումանյանը կերպարվեստում: Ցուցահանդեսի կատալոգ, Երևան, 1958, էջ 6:

⁴ **Թադևոսյան Ե.**, Անմոռանալի Թումանյանը..., էջ 563, 564:

⁵ Նույն տեղում:

թյան և շարունակ հետաձգելու պատճառով: «Հմայիչ էր Հովհաննես Թումանյանը որպես բանաստեղծ ու մարդ: Նա իր մեջ կրում էր ժողովրդի լավագույն գծերը – գրականության մեջ սեր դեպի ժողովրդական ստեղծագործությունը, իսկ կյանքում լայն հյուրասիրություն, և սեր դեպի իր ընտանիքն ու երեխաները», – գրում է նկարիչը 1936-ի նոյեմբերին⁶: ԳԱԹ-ում պահվում է Թումանյանի՝ պաստելով արված փոքրադիր դիմանկարը, որտեղ նկարիչը մի քանի շտրիխներով փորձել է արտահայտել բանաստեղծի հմայիչ ժպիտը և խոհուն հայացքը:

Ի տարբերություն Թադևոսյանի և Սարյանի՝ գեղանկարիչ, թատերական նկարիչ, Փարիզի Ժյուլիենի Գեղարվեստի ակադեմիայի սան, ՀՍՍՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ **Գիգո Շարբաբջյանին** հաջողվել է համոզել բանաստեղծին հանդես գալ բնորդի դերում, ինչի մասին տեղեկանում ենք բանաստեղծի դուստր Նվարդ Թումանյանի հուշերից: Առարկայական ճշմարտացի անտուրաժի վերարտադրումով բանաստեղծի աշխատասենյակում՝ իր սիրելի բազկաթոռին, պատկերված է հիվանդությունից հյուծված և արտաքնապես խիստ փոխված բանաստեղծը, խորքում աչքի է ընկնում պատերազմում զոհված նրա որդու նկարը: Թումանյանի հետ մտերիմ բարեկամական հարաբերությունների մեջ էր նաև ՀՍՍՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, ժողովրդական նկարիչ, Թիֆլիսում Հայ նկարիչների միության հիմնադրմանն ակտիվ մասնակցություն ցուցաբերած նկարիչ **Փանոս Թերլեմեզյանը**, ով բանաստեղծին բնականից նկարել է Լոռիում և Պոլսում: Նկարիչն այդ մասին գրում է իր հուշերում: Դստեղում որսի ժամանակ նկարիչը «Հովհաննեսից գույներով մի շտապ ուրվանկար» արեց, որի հիման վրա, հավանաբար, նկարեց Թումանյանը որսի ժամանակ նկարը⁷: Իսկ 1921-ի վերջերին նրանք նորից հանդիպեցին Պոլսում, որտեղ Թումանյանը եկել էր իբրև ՀՕԿ-ի պատվիրակ և «աշխույժ գործունեություն էր ծավալում»⁸: «Ես Պոլսում Հովհաննեսից մի փոքրիկ

⁶ **Սարյան Մ.**, Հովհ. Թումանյանի մասին // Թումանյան արվեստի մասին..., էջ 219:

⁷ Որոշ անհամապատասխանություն կա տարբերվերի մեջ: Ինչպես իրավացիորեն նկատել է արվեստաբան Մ. Կիրակոսյանն իր հոդվածում. «Թերլեմեզյանը և Թումանյանը ուղևորվել են Դսեղ 1906-ին, սակայն վերջինիս արդյունքում ստեղծված աշխատանքները թվագրվում են 1905 թվականով» (տե՛ս **Կիրակոսյան Մ.**, Հ. Թումանյանի և Ավ. Իսահակյանի տուն-թանգարաններում պահվող Փանոս Թերլեմեզյանի ստեղծագործությունների մասին // Երիտասարդ արվեստաբանների գիտական վեցերորդ նստաշրջանի նյութեր // Երևան, 2012, էջ 28):

⁸ **Թերլեմեզյան Փ.**, Հուշեր Հովհ. Թումանյանի մասին // Թումանյանը ժամանակակիցների հուշերում..., էջ 568:

պորտրե նկարեցի պաստելով և անակնկալ կերպով իրեն նվիրեցի. նա ուրախացավ»,- հիշում է նկարիչը⁹:

ԳԱԹ-ում պահվում են 1921 թվականով թվագրված մատիտանկարներ, որոնք հեղինակել են Թիֆլիսի նկարչական դպրոցում Թադևոսյանին աշակերտած, ապա Պետերբուրգի Գեղարվեստի ակադեմիայում շուրջ երկու տարի ուսումնառությունն անցած **Ալեքսանդր Բաժբեուկ-Մելիքյանը**, Թիֆլիսի նկարչության և քանդակագործության դպրոցի շրջանավարտ **Սարգիս Կիրակոսյանը** և Թավրիզի գեղարվեստական դպրոցն ավարտած նկարիչ **Մկրտիչ (Մակր) Մարգարյանը**: Համանման են դեռևս նկարչի կենդանության օրոք իրականացված այս կամերային դիմանկարների լակոնիկ և զուսպ լեզուն, կոմպոզիցիան, հոգեբանական և հուզական բնութագրերը: Այս դիմանկարներին մոտ է Մյունխենի գեղարվեստի ակադեմիան ավարտած **Հմայակ Հակոբյանի**¹⁰ դեռևս 1919 թվականին ածուխով թղթի վրա արված դիմանկարը: Գրաֆիկական լեզվի չորությամբ է աչքի ընկնում Թիֆլիսի գեղարվեստական ակադեմիայի շրջանավարտ, նկարիչ **Արամ Կոջոյանի**¹⁰ 1934 թվականին թղթի վրա տուշով արված բանաստեղծի դիմանկարը: Գրաֆիկ **Տարագրոսի** հուշերից տեղեկանում ենք, որ Թումանյանը Հայարտանը երկու ժամ բնորոշություն է արել, նկարիչների մեջ եղել է նաև ինքը՝ Տարագրոսը, ում ճեպանկարը հավանության է արժանացել բանաստեղծի կողմից¹⁰: Գրաֆիկական լակոնիկ լեզուն, սև ու սպիտակի, լուսաստվերի կտրուկ հակադրումը և դրամատիկ հուզականությունն առկա են Երևանի Գեղարվեստական ինստիտուտում Կոջոյանին աշակերտած ՀՍՍՀ վաստակավոր նկարիչ **Վահրամ Խաչիկյանի** և նկարչուհի **Վ. Երշովայի** աշխատանքներում:

Եթե վերոհիշյալ դիմանկարներում բանաստեղծը պատկերվում է հոգնատանջ, մռայլ, մտազբաղ, ներքին մտավոր լարման ժամանակ, շեշտադրվում է նրա դեմքի հիվանդագին հյուծվածությունը, ապա Մոսկվայի ՎԻՍՈՒՏԵՄԱՍԻ շրջանավարտ, գրաֆիկ **Տաճատ Խաչվանքյանի**, Լենինգրադի Գեղարվեստի ակադեմիայի սան գրաֆիկ **Արարատ Ղարիբյանի**, Թբիլիսիի Գեղարվեստի ակադեմիայի շրջանավարտ, ՀՍՍՀ վաստակավոր գործիչ **Հրայա Ռուխկյանի** և անհայտ նկարչի (հավանաբար Հրայա Ռուխկյանի) նկարներում «ժպտուն աչքերով» (զորավար Անդրանիկ), սրամիտ, կենսուրախ երի-

⁹ Նույն տեղում:

¹⁰ **Տարագրոս**, Հուշեր Հովի. Թումանյանի մասին // Թումանյանը ժամանակակիցների հուշերում..., էջ 787, 788:

տասարդ Թումանյանն է:

Հրայա Ռուխկյանի՝ 1969 թվականի գունավոր լինոփորագրությունը Լոռվա հայրենի բնության ընդհանրացված մոնումենտալ կերպարի խորքին ռոմանտիկական երազկոտությամբ լի բանաստեղծի դիմապատկերն է: Այդ թվականին կերտած դիմանկարների մեջ իրենց գեղարվեստական մակարդակով ու մտահղացումով առանձնանում են Մոսկվայի բարձրագույն գեղարվեստական-տեխնիկական արվեստանոցներում կատարելագործված վրացահայ նկարիչներ **Հովսեփ Կարալովի** և ՀՍՍՀ վաստակավոր նկարիչ **Գևորգ Գրիգորյանի** (Ջիոտտոյի) դիմանկարները: Վերջինս աչքի է ընկնում ուրվագծի լակոնիզմով, համաչափությունների երկարաձգվածությամբ, հոգևոր տարրի շեշտադրումով:

Նույն՝ 1969 թվականին ստեղծվել են նաև միաֆիգուր, երկֆիգուր և բազմաֆիգուր դիմանկարներ կամ պորտրետային հիմք ունեցող սյուժետային-կոմպոզիցիոն պատկերներ: Հաջողված է Երևանի գեղարվեստաթատերական ինստիտուտի շրջանավարտ, ՀՍՍՀ վաստակավոր նկարիչ **Ալեքսանդր Գրիգորյանի** նկարը: Ազատ վրձնահարվածներով, միմյանց հակադիր վառ գույների աշխույժ համադրությամբ նկարիչը սինթետիկ հայրենի բնության, ժողովրդական ուրախության, ազգային ճարտարապետական տարրերի և մեծ ազգասերի, բանաստեղծի և բանասերի մտախոհ, ներամփոփ կերպարը: Հայտնի է, որ Կոմիտասին և Թումանյանին մերձեցրել են ոչ միայն սերտ համագործակցությունը, ջերմ հարաբերությունները, բայց նախ և առաջ սերը ժողովրդական արվեստի հանդեպ: Այդ կապն է պատկերել Գեղարվեստաթատերական ինստիտուտի շրջանավարտ **Հենրիկ Սիրավյանը**: Իսկ Երևանի գեղարվեստական ինստիտուտի սան **Արամ Ջաքարյանի՝** թղթի վրա գուաշով արված փոքրիկ պատկերում նրանց խիստ ընդհանրացված դեմքերը վեր են ածվում խորհրդանիշ-նշանի, որն ասես բացահայտելու է կոչված ուղեկցող գրությունը: Թումանյանի և զորավար Անդրանիկի փոխադարձ համակրանքը, ազգանվեր գործունեությունը, ժողովրդի համար ճակատագրական պահերին անձնվիրությունը մասամբ ներկայացրել են ՀՍՍՀ վաստակավոր նկարիչ **Սիմոն Գալստյանը** և ՀՍՍՀ վաստակավոր գործիչ **Եփրեմ Սավայանը**: Թվում է՝ վերջինիս կտավում փոքր-ինչ արհեստականությունը կոմպենսացվում է ազգային հերոսներին շրջապատող ամայի, քարածածկ, թշնամական և դաժան միջավայրի սիմվոլիկ ենթատեքստով: Թիֆլիսի գեղարվեստական ակադեմիան ավարտած, Ե. Թադևոսյանին աշակերտած, ՍՍՀՄ գեղարվեստների ակադեմիայի իսկական անդամ, ՌՍՖՍՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ,

ՍՍՀՄ պետական մրցանակների դափնեկիր **Դ. Նալբանդյանը** և նկարիչ **Մանգասարյանը** ներկայացրին Թումանյանի ինտելեկտուալ միջավայրը. Վերնատան անդամներին և բանաստեղծի աշխատասենյակի այցելուներին, այդ թվում՝ ռուս բանաստեղծ Վալերի Բրյուսովին: Ուշագրավ է Թբիլիսիի գեղարվեստի ակադեմիայի շրջանավարտ, ՀՍՍՀ վաստակավոր նկարիչ **Մկրտիչ Քամայանի** ստեղծագործությունը, որտեղ Հ. Թումանյանը և Ավ. Իսահակյանը ներկայացված են Անիում՝ հազար ու մի եկեղեցու հրաշագեղ այդ քաղաքում, և ասես ազգային ճարտարապետության, մշակույթի անբաժանելի մասնիկն են, ինչին նպաստում են ստեղծագործության մասշտաբային հարաբերակցությունը և գունային լուծումները: Հ. Թումանյանը մեծապես օժանդակել է հայ գաղթականներին: Նրա գործունեության այդ ասպեկտն է ներկայացնում Հ. Թումանյանի տուն-թանգարանում պահվող նկարիչ **Ֆրենկ Գասպարյանի** վրձնած կտավը: Ըստ երևույթին լուսանկարից արված այս պատկերը մոայլ է, բայց լավագույնս արտացոլում է բանաստեղծի ճնշված հոգեվիճակը: «Հովհաննես Թումանյանին ես տեսա 1915թ., Էջմիածնում, հուսալքված կանանց ու երեխաների մեջ, որտեղ նա իր դուստր Նվարդի հետ որբ երեխաներին հավաքում էր Գևորգյան ճեմարանի շենքը, որպեսզի նրանց ազատի ցրտից ու քաղցից: Եռանդով լի պարթևակազմ բանաստեղծը, վշտոտ հայացքով, վիստոյամբ էր լցվել՝ տեսնելով այդ ցնցող պատկերը՝ քաղցի ու սովի կոտորածը», – գրում է Մ. Սարյանը¹¹: Երևանի գեղարվեստաթատերական ինստիտուտի սաներ **Ռոբերտ Ավետիսյանը** և **Ալբերտ Պարսամյանը** 1969 թվականի ստեղծագործություններում նույնպես անդրադարձել են այս թեմային:

Այսպիսով, ամփոփելով նշենք. Թումանյանի դիմանկարները քիչ չեն, դրանք միմյանցից տարբերվում են կոմպոզիցիոն լուծումներով, գեղարվեստական մակարդակով, ներկայացնում են ամենայն հայոց բանաստեղծին. նրա արտաքին բնութագիրը, անձնական հմայքը կամ հոգեկան վիճակը և նրա շրջապատը, հայ մտավորականությանը: Միննույն ժամանակ մեր կարծիքով, ցավոք սրտի, առայսօր բանաստեղծի տաղանդին արժանի դիմանկար դեռ չի ստեղծվել: «Վստահորեն կարելի է ասել, որ նրա վառ հիշատակը ապագա դարերում անմար կմնա», – գրել է Թերլեմեզյանը¹²: Եվ կերպարվեստագետների ստեղծագործությունները նույնպես իրենց փոքրիկ ներդրումն ունեն այդ ուղղությամբ:

¹¹ Սարյան Մ., Հովհ. Թումանյանի մասին // Թումանյան արվեստի մասին..., էջ 219:

¹² Թերլեմեզյան Փ., Հովհ. Թումանյանի մասին // Թումանյան արվեստի մասին..., էջ 212:

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Հոդվածում քննության են առնվում հայ մեծանուն բանաստեղծ Հովհաննես Թումանյանի դիմանկարները և պորտրետային հիմք ունեցող սյուժետային-կոմպոզիցիոն պատկերները: Շուրջ 50 գեղանկարչական և գրաֆիկական դիմանկարները պահվում են Հ. Թումանյանի տուն-թանգարանում, Ե. Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարանում և Հայաստանի ազգային պատկերասրահում: Կոմպոզիցիոն լուծումներով, գեղարվեստական մակարդակով միմյանցից զանազանվող այս դիմանկարները ներկայացնում են ամենայն հայոց բանաստեղծի արտաքին բնութագիրը, անձնական հմայքը կամ հոգեվիճակը և նրա շրջապատը՝ հայ մտավորականությանը:

Բանալի բառեր – Հովհաննես Թումանյան, դիմանկար, գեղանկար, գրաֆիկա:

МАРГАРИТА КАМАЛЯН

ПОРТРЕТЫ ОВАНЕСА ТУМАНЯНА

В статье рассматриваются портреты известного армянского поэта Ованнеса Туманяна. Около 50 живописных и графических портретов хранятся в доме-музее Ованнеса Туманяна, в музее литературы и искусства имени Е. Чаренца и в Национальной галерее Армении. Портреты, различающиеся по своим композиционным решениям и художественному уровню, сосредотачивают внимание зрителя на личном обаянии, душевном состоянии или многогранной деятельности поэта.

Ключевые слова – Ованес Туманян, портрет, живопись, графика.

MARGARITA KAMALYAN

THE PORTRAITS OF HOVHANNES TUMANYAN

The article examines portraits of renowned Armenian poet Hovhannes Tumanyan. Around 50 portraits are preserved in H. Tumanyan house-museum, the E. Charents museum of art and literature and at the National gallery of Armenia. Varying in their compositional arrangements and artistic level these portraits focus the viewers' attention on personal charm, inner state or multifaceted activity of the poet.

Key words – Hovhannes Tumanyan, portrait, painting, graphic.

**ՎԱՅՈՑ ՁՈՐԻ ՕՐՈՐՆԵՐԻ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ԲԱՐՔԱՌԻ ՀԵՏԱԶՈՏՈՒԹՅԱՆ
ՓՈՐՁ՝ 33 ԵՎ ՄԵԿ ՕՐՈՐԵՐԳԻ ՕՐԻՆԱԿՈՎ**

Երաժշտական ֆոլկլորագիտության մեջ չափազանց կարևորվում է և միևնույն ժամանակ համապարփակ ուսումնասիրության կարոտ է երաժշտական բարբառների խնդիրը:

Կան որոշակի փորձեր՝ այս կամ այն շրջանին վերաբերող հոդվածներ, ուսումնասիրություններ (օրինակ՝ դիպլոմային աշխատանքներ՝ նվիրված որոշակի ազգագրական գոտու): Երաժշտական բարբառների ուսումնասիրման մեկ այլ հնարավոր հարթակ են վերջին շրջանում լույս ընծայվող ազգագրական գոտիների նյութ պարունակող ժողովածուների գիտական տեղեկություններով հագեցած նախաբաններն ու ծանոթագրությունները, որոնք թույլ են տալիս պատկերացում կազմել տվյալ շրջանին հատուկ երաժշտամտածողության մասին: Մինչ օրս լույս տեսած երաժշտական բարբառի ուսումնասիրմանը նվիրված աշխատություններից կառանձնացնենք Ա.Փահլևանյանի «Հայ երաժշտական ֆոլկլորագիտության խնդիրները»¹ աշխատությունը, որի IV գլուխն ամբողջությամբ Մուշ-Սասուն ազգագրական գոտու բարբառային հետազոտություն է. հեղինակն այն համեմատում է հարևան Մոկս-Շատախ-Վասպուրական աշխարհների երաժշտամտածողության հետ:

Մենք պիտի փորձենք նման ուսումնասիրություն կատարել և հնարավոր խորությամբ ուսումնասիրել մեկ ժանրի, այն է՝ *օրորի* պարագայում ազգագրական գոտիների բարբառային դրսևորումները: Դա թույլ կտա ստանալ որոշակի պատկեր՝ դուրս բերել ժանրի համար ընդհանրականը, տիպականը և մյուս կողմից էլ «տեսնել» տվյալ ազգագրական գոտու «կնիքը» ժանրի վրա:

Երաժշտական բարբառների հարցին որոշակի անդրադարձ ունի Կոմիտասը «Հայ գեղջուկ երաժշտություն» ֆունդամենտալ աշխատասիրության մեջ², որում, սակայն, գիտակցելով աշխատանքի ծավալը, ցավով փաստում է հարցի առանձնակի ուսումնասիրման բացն ու անհրաժեշտությունը և հույս հայտնում ապագայում վերադարձ կատարել այս կարևորագույն խնդրին³:

¹ Փահլևանյան Ա., Հայ երաժշտական ֆոլկլորագիտության խնդիրները, Երևան, 2005:

² Կոմիտաս, Հոդվածներ յեվ ուսումնասիրություններ, Յերեվան, 1941, էջ 15-29:

³ Նույն տեղում, էջ 27:

Ահա թե նա ինչով է պայմանավորում երաժշտական բարբառ երևույթը. «Ժողովրդական յեղանակները սերտ առնչություն եվ բնական կապ ունին տեղական պայմանների հետ, վորոնք ծնում են միջավայրին հատուկ վոճեր. ուստի մի յերաժշտական միտք այլ և այլ տեղերում ստանում է տեսակ-տեսակ բնորոշ արտահայտություն» և ավելացնում. «Տեղական յեղանակներից ծագում են յերաժշտական գավառական բարբառներ, վորոնք այնքան վորոշ են, վոր գյուղացին ջոկում է միշտ մյուսից աշխարհագրական անուններով»⁴:

Երաժշտական բարբառ հասկացությունն ինքնին, մեր կարծիքով, կարող է տարբեր դրսևորումներ ունենալ, «լայն» և «նեղ» իմաստներով կիրառվել: «Լայն» ասելով նկատի ունենք, օրինակ՝ Արևմտյան կամ Արևելյան Հայաստանի երաժշտական ֆոլկլոր կամ լեռնային ու դաշտային ազգագրական գոտիների ժողովուրդների ստեղծագործություն, որոնց սկզբունքորեն տարբեր լինելու մասին ևս կարդում ենք Կոմիտասի հոդվածներից մեկում. «...լեռնային տեղերում դուք պիտի հանդիպեք առհասարակ բիրտ, բուռն և ցասկոտ, ըմբոստ, մի խոսքով մարտական յեղանակների, վորովհետև ինքը բնությունը այնտեղ անընդհատ կովի մեջ է,- փոթորիկ, վորոտ, կայծակ, հեղեղ և այլն: Իսկ, ընդհակառակն, դաշտավայրերում ապրող ժողովուրդին ինքն ավելի է մանրանում և կարող է, ասենք, սահման «գծել» նույն գավառի կամ շրջանի տարբեր գյուղերի երգաոճերի միջև ևս...»⁵:

Իսկ ահա երաժշտական բարբառի բաժանման «նեղ» իմաստ ասելով նկատի ունենք. օրինակ՝ Ապարանի, Շիրակի, Վանի, Մոկաց աշխարհի կամ Ակնի երգեր ու մեղեդիներ և այլն... Այս ամենի կողքին ժողովուրդն ինքն ավելի է մանրանում և կարող է, ասենք, սահման «գծել» նույն գավառի կամ շրջանի տարբեր գյուղերի երգաոճերի միջև ևս...

Ինչպես վերևում նշվեց, երաժշտական բարբառագիտական ուսումնասիրության ծանրակշիռ և մեզ համար ուղենիշային ենք համարում Ա. Փահլևանյանի Մուշ-Սասուն ազգագրական գոտու համապարփակ և հիմնաքարային դրույթներ պարունակող հետազոտությունը, որում իբրև երաժշտական ֆոլկլորի բարբառի բաղկացուցիչ տարրեր մանրամասն վերլուծված են երգերի ձայնակարգերը (լադերը), տեմպերացիան, ձայնաձավալը (դիապազոնը), կառուցվածքը, մետրադիթմը (որին հեղինակը հատկացրել է մի ամբողջ գլուխ), ինչպես նաև ազգային-տիպական և զուտ տեղային համարվող երգատեսակները: Դի-

⁴ Նույն տեղում, էջ 26:

⁵ Կոմիտաս, Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ, Յերևան, 1941, էջ 11:

տարկվող Վայոց Ձորին առնչվող օրորները մեծավ մասամբ դիպվածային հանպատրաստից հորինված նմուշներ են: Շատ դեպքերում բանահավաքի երգ ասելու երկար ու համառ խնդրանքին ընդառաջ արված իմպրովիզացիա:

Առհասարակ օրորի ժանրը կառուցվածքի, շարադրանքի առումով աչքի է ընկնում երկու սկզբունքորեն տարբեր խմբերի առկայությամբ.

ա) օրորոցային երգեր, որոնք ունեն ժառանգականության վառ կնիք, կրում են հնագույն շերտերից եկող հավատալիքային պատկերացումներ և փոխանցվել են սերնդեսերունդ: Սրանք, ըստ կառուցվածքի, *ավարպուն երգեր են*, կարելի է ասել ժանրի *կայուն* դրսևորումներ:

Նման վառ օրինակներ են ձայնագրիչ սարքերի բացակայության պայմաններում հայ մեծանուն բանահավաք-ազգագրագետներ Կոմիտասի, Մ. Թումանյանի, Սպ. Մելիքյանի, Հ. Հարությունյանի, Ստ. Դեմուրյանի և այլոց կողմից XIX դարի վերջին և XX դարի սկզբին աուդիտիվ նոտագրված Արևմտյան և Արևելյան Հայաստանի տարբեր ազգագրական գոտիների երաժշտական մշակույթը ներկայացնող օրորները, որոնց տարբերակները ձայնագրվել են նաև ուշ շրջանում...

բ) մյուս խումբն են ներկայացնում վերևում նշված հանպատրաստից, հանկարծաբանական սկզբունքով հորինված օրորները: Սրանք ևս հիմքում ունեն ժանրին բնորոշ կրկնակ-բառեր, երեխային գովերգող արտահայտություններ, ինչպես նաև ընտանիքի անդամների մասին տեղեկություններ ու կենցաղային, դիպվածային որևէ իրադրության նկարագրություններ և օրոր ասողի հոգեվիճակն արտահայտող տրամադրություն: Ստացվում է, որ այս «լայ-լայ»ները, ինչպես որ այս տարածաշրջանում հաճախ անվանում են օրորերգ ժանրը, պահպանում են բուն օրորի ժանրին հատուկ առանձնահատկությունները⁶:

Վայոց Ձորը համարվում է Հայաստանի երգեցիկ շրջաններից: Տեղացիների մեծամասնությունը Պարսկահայաստանի Խոյ և Սալմաստ բնակավայրերից գաղթածների սերունդներ են: Իսկ այս ազգագրական գոտին մշտապես հայտնի է եղել որպես երգող-պարող: Պատահական չէ, որ երաժշտագետ-բանահավաքները, սկսած Կոմիտասից⁷, մշտապես հետաքրքրվել են այս տարա-

⁶ **Պիկիցյան Հ.**, Երաժշտությունը հայոց ավանդական առտնին և տոնածիսական կյանքում, 2012, էջ 20-33:

⁷ «Մարալ գոմեշ», «Հոլ արա եգո», «Բամբակ եմ ցանել», «Տարան, տարան իմ յարը» երգերը գրի է առել հենց այս ազգագրական գոտուց:

Ճաշրջանի նյութով և կազմակերպել գիտարշավներ դեպի Վայոց Ձոր⁸:

Երաժշտական տարրի առումով այս նմուշները հիմնականում ունեն ոչ մեծ ձայնաձավալ, հավանաբար երեխային քնեցնելու գործառույթով պայմանավորված՝ միալար մեղեդային գիծ, սակավ հանդիպող թռիչքներ, ռիթմիկ պատկերների կրկնություն...

33 նմուշի ձայնակարգային մանրամասն ուսումնասիրման արդյունքում հստակ նախանշվեցին ուսումնասիրվող ազգագրական գոտուն բնորոշն ու հատուկը՝ փոյուգիական ձայնակարգում 14 նմուշ

միքսոլիդիականում՝ 9 նմուշ

էոլականում՝ 7 նմուշ

հարմոնիկ՝ 1 նմուշ:

Մի քանի երգերում ձայնակարգային անդադար փոփոխությունների և բանասացի «լողացող», որոշ դեպքերում աշուղական մտածողությամբ հորինելու պատճառով հնարավոր չէր հստակ ձայնակարգ որոշել, սակայն 33-ից 31-ում այն հստակ է և թույլ է տալիս կազմել հետաքրքրող ժանրի տարածաշրջանի ձայնակարգային նախասիրությունների տախտակ:

Երաժշտաբանաստեղծական տեքստը կազմող հիմնական կաղապարը շատ դեպքերում կրկին ժանրին հատուկ «թափառող» բանաձևային կառույցներ են: Այստեղ ամենից հաճախ հանդիպող բանաձևը «լայ-լայ ասեմ՝ քունդ տանի, չար կամարո՛ ջուրը տանի» արտահայտությունն է (ի դեպ, այս բանաձևը հանդիպել ենք նաև Սիսիանի շրջանի Անգեղակոթ գյուղի՝ 1993 թվականի սեպտեմբերի 13-ին Հ. Պիկիցյանի կողմից իրականացված գիտարշավի ձայնագրություններում՝ ԱԻՁ Տուփ 724)...

Մեր ուսումնասիրության հիմքը կազմել է 1957, 1990, 1991, 1997 և 1998 թվականներին ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի իրականացրած գիտարշավների ընթացքում Վայոց Ձորում գրանցված ստվար նյութը. դրանց մեջ մի շարք այլ ժանրերի կողքին մեծ խումբ կազմող օրորներն ընդգրկվեցին «Հայ ավանդական երաժշտություն» մատենաշարի XI պրակում⁹:

⁸ 1. Քուչնարյան Ք., 1927-1929թթ., 2. Մուրադյան Մ., 1957թ., 3. Խուրաբաշյան Կ., 1990թ., 4. Պիկիցյան Հ., 1991թ., 5. Պիկիցյան Հ., 1997թ., 6. Պիկիցյան Հ., 1998թ.: Ինչպես նաև վերջերս Մ. Սարգսյանի և տողերիս հեղինակի սակավաթիվ, բայց բավական արժեքավոր ձայնագրությունները, որոնք հետագայում անպայման կմտնեն Ա. Քոչարյանի անվան հարուստ ձայնադարանի ֆոնդ և կհամալրեն այսօր արդեն առկա Վայոց Ձորի մոտ 900 երգերի և նվագների շարքը:

⁹ Հայ ավանդական երաժշտություն, մատենաշար, պրակ XI, Երևան, 2013:

Հետաքրքրական մի փաստ, որ 25 բանասացներից 4-ը տղամարդիկ են: Ժամանակին բանագիտության մեջ ընդունված կարծիք կար, որը պնդում էր նաև ժանրի խոշոր գիտակ, բանագետ-ազգագրագետ Ռոզա Գրիգորյանն իր ֆունդամենտալ աշխատության մեջ¹⁰, որ օրոր երգել են բացառապես կանայք: Սակայն արդի տեխնիկական հնարավորություններով փաստարկված՝ այժմ ունենք բավականաչափ նյութ տղամարդ բանասացների կատարմամբ: Այս երևույթը բանավոր զրույցում հաստատեց նաև բազմաթիվ գիտարշավներ իրականացրած և մեզ հետաքրքրող ժանրում կարևոր ձայնագրություններ կատարած Հ. Պիկիչյանը, ով հաստատեց, որ տղամարդկանց կատարմամբ օրորներ գրանցել է ոչ միայն Վայոց Ձորում: Երևույթն առկա է և ենթակա ուսումնասիրման...

Երջանիկ զուգահիստությամբ վերջերս նույն մարզում ունեցանք հնարավորություն և հաջողություն հանդիպել, զրուցել ու ձայնագրել Զ. Թագակչյանի և Հ. Պիկիչյանի խոսքերով տեղի «լավագույն» բանասացներից Վերգինե Հակոբյանին: Սա կրկնակի ձայնագրություն կատարելու՝ ֆոլկլորագիտության մեջ չափազանց կարևորվող պահանջն իրականացնելու հնարավորություն էր: Մի շարք հետաքրքրական երգերից բացի, տեսաձայնագրեցինք մեզ հետաքրքրող ժանրի նմուշի հանպատրաստից «հորինման» ընթացքը:

Երկար, մտերմիկ և բանասացին դեպի անցյալը «տեղափոխող» զրույցից հետո խնդրեցինք նրան մտովի պատկերացնել, որ իր թողը հիմա իր առջև է, և պետք է նրան օրոր կամ լայ-լայ ասելով քնեցնել: Տիկին Վերգինեն մի պահ կանգ առավ, մտածեց ու սկսեց...

Հստակ է, որ օրորի սկզբնամասը, չնայած երեխային քնեցնելու բովանդակությանը, պարերգի տարրերով ձևավորված մանկական թնոցի է: Երգը, ինչպես որ բնորոշ է մանկախաղաց երգերին, ունի հստակ մոտորային դիթամ, 4/4 չափ, ծավալվում է էոլական հեքսախորդի սահմաններում՝ ց հիմնաձայնով: Կառուցվածքի իմաստով երգը բաղկացած է 3 քառակուսի ֆրագից, որոնցից առաջինը (1-4-րդ տակտեր) թեմատիկորեն տարբերվում է երկրորդից (5-8-րդ տակտեր) և երրորդից (9-12-րդ տակտեր), ստացվում է կառուցվածքային հետևյալ պատկերը՝ ABBV: Ընդ որում բոլոր հատվածներն ավարտվում են հիմնաձայնով, իսկ վերջին հատվածի վերջին 2 տակտերում բանասացը, երաժշտական նյութը պահպանելով ու շարունակելով հանդերձ, հմտորեն փոխում է երգի չափը 4/4-ից 6/8-ի և սահուն անցում կատարում բուն օրորին...

¹⁰ Գրիգորյան Ռ., Հայ ժողովրդական օրորոցային և մանկական երգեր, Երևան, 1970:

Օրորեն, Մարկոսից օրորեն.....

Մար - կոս ջաճ նա - ճիկ ա - թա, իճ բա - լա նա - ճիկ ա - թա,
 մայ - ըի - կը իի - մա կը - գա, շու - տով կը - գա, տուն կը - գա:
 Մար - կոս ջաճ, Մար - կոս ջաճ, ցա - վըղ տա - ճեճ բա - լա ջաճ,
 Մար - կոս ջաճ, Մար - կոս ջաճ, ցա - վըղ տա - ճեճ բա - լա ջաճ:
 [ա], [ա] [ա], [ա], [ա], [ա], Մար - կո - սի - կըս [ա], [ա], [ա],
 Մար - կոս ջաճ, [ա], [ա], [ա], [ա], [ա], [ա], [ա], Մար - կոս ջաճ:

Մարկոս ջաճ նաճիկ աթա,
 իճ բալա նաճիկ աթա,
 մայրիկը հիմա կըգա,
 շուտով կըգա, տուն կըգա:

Մարկոս ջաճ, Մարկոս ջաճ,
 ցավըղ տանեճ բալա ջաճ,
 Մարկոս ջաճ, Մարկոս ջաճ,
 ցավըղ տանեճ բալա ջաճ:
 [ա], [ա] [ա], [ա], [ա], [ա],
 Մարկոսիկըս [ա], [ա], [ա],
 Մարկոս ջաճ, [ա], [ա], [ա],
 [ա], [ա], [ա], [ա], Մարկոս ջաճ:

Բուն օրորը սկսվում և ծավալվում է g հիմնաձայնով էոլական տետրա-
 խորդում՝ առանց հիպո հատվածի: Սա փաստորեն երգի առաջին մասից է
 սկիզբ առնում և թե՛ ձայնակարգի, թե՛ մեղեդային շարադրանքի առումով նրա
 շարունակությունն է: Սա կառուցվածքային առաջին օղակն է՝ A-ն: Հաջորդ
 մոտիվը, որ կդառնա *հիմնական*, թեմատիկորեն նոր է: Առաջին տարբերու-
 թյունն այն է, որ հիպո հատվածում հայտնվում է ներքևի ձգտող աստիճան, որ
 կարևոր նշանակություն է ստանում (երգն ավարտվում է հենց այս դիխորդով և
 հիմնաձայնի հաստատումով), ինչպես նաև այս կառուցվածքային նոր մասում
 (B) երկրորդ աստիճանի իջեցումով ձայնակարգ է ներխուժում բոլորովին նոր
 «երանգ», և փաստորեն երկրորդ աստիճանի իջեցման-բարձրացման արդյուն-
 քում տեղի է ունենում էոլական և փոյուզիական ձայնակարգերի «լողացող
 խաղ», ինչն ավելացնում է օրորի հուզականությունն ու ազդեցության ուժը:

Այ, Մարկոս ջան հնչ ասեմ, ախ հնչ ասեմ, որ քնես հնչպես ասեմ, որ լես: Մարկոս ջան, Մարկոս ջան: Լայ, նայ, նայ, նայ, իմ բալա, մարդիկ թող չիմանա, որ չես քնել, իմ բալա: Դե տես հնչ եմ ասում քեզ, որ դու քնես, շուտ քնես մաճան կզա, պապան կզա, Մարկոսին շատ կսիրի: Մարկոս ջան, բալա ջան, նա, նա, նա, Մարկոս ջան:	Աչքերդ որ շուտ փակես նամիկ անես, լայ անես Մարկոս ջան, բալա ջան... Քնես, քնես, մեծանա Մեծանա՛ լավ մարդ դառնա: Մեծ մարդ դառնա, Մարկոս ջա՛ն, Պապային փկուկը դառնա: Մարկոս ջա՛ն... Տատիկին չմոռանա, պապային շատ կսիրես, մամային շատ կսիրես, Հայրենիքի համար բալա Կյանքդ երբեք չպահես:	Բալա ջա՛ն, Մարկոս ջա՛ն, Քնի՛ր, քնի՛ր, քնի՛ր... Մարկոս ջա՛ն... Տես աչքերդ փակվում են, տես աչքերդ փակվում են, Մարկոս ջա՛ն, Մարկոս ջա՛ն, նա, նա, նա, նա, բալա ջա՛ն: Շուտ քնի՛ր, որ մեծանա, շուտ քնի՛ր, որ գորանա, Հորանա, հորանա, Մարկոս բալա, մեծանա: Մարկոս բալա, Մարկոս բալա, բա՛լա՛ն... Քնի՛ր, քնի՛ր, քնի՛ր...
--	---	---

Հարկ է նշել, որ երգի ծավալման ընթացքին զուգահեռ բանասացն աստիճանաբար ավելի էր մոտենում օրոր ասելու «հոգեվիճակին», կարծես ինքն իր առաջ երեխա էր տեսնում. ակամայից, ձեռքերի մոտորային հավասարաչափ շարժումներով, դանդաղացումներով և հընթացս ձայնն ավելի իջեցնելով՝ քուն-մահ տանող իրական պատկեր «ստեղծած» բանասացը երգելով շնչաց՝ «քնի՛ր, քնի՛ր, քնի՛ր», իսկ վերջում՝ իրականություն «վերադառնալուց» հետո էլ ավելացրեց՝ «քնեց, Մարկոսիկը քնե՛ց»...

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Հոդվածը հայ ժողովրդական օրորի՝ Վայոց Ձորի մարզում արված գրանունների երաժշտական բարբառի ուսումնասիրություն է:

Նախ՝ բացատրվում է *երաժշտական բարբառ* հասկացությունը՝ իբրև երաժշտական ֆոլկլորագիտական եզրույթ: Ապա՝ վերլուծությամբ հիմնավորված, տրվում է 33 օրորերգի բնութագիր: Մանրամասն վերլուծությամբ հոդվածում ներկայացված է Վայոց Ձորում մեր կողմից գրառված և վերծանված օրորի նմուշ:

Բանալի բառեր – օրոր, Վայոց Ձոր, երաժշտական բարբառ, ֆոլկլոր:

АНИ АКОПЯН

ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ОПЫТ МУЗЫКАЛЬНОГО ДИАЛЕКТА КОЛЫБЕЛЬНЫХ ВАЙОЦ ДЗОРА - НА ПРИМЕРЕ 33-Х И 1-ОЙ КОЛЫБЕЛЬНОЙ

Статья представляет собой исследование музыкального диалекта армянских народных колыбельных, записанных в Вайоцдзорской области. Во-первых, объясняется понятие музыкальный диалект, как музыкальный фольклорный термин. Затем, основываясь на анализе, дается описание 33 колыбельных песен. В статье подробно анализируется образец колыбельной, записанной в Вайоц Дзоре и декодированной нами.

Ключевые слова – колыбельные, Вайоц Дзор, музыкальный диалект, фольклор.

ANI HAKOBYAN

RESEARCH ATTEMPT OF VAYOTS DZOR'S LULLABIES' MUSICAL DIALECT BY THE EXAPLE OF THE 33 AND ONE LULLABIES

The article is a study of musical dialects of Armenian folk lullabies recorded in Vayots Dzor. First of all, the concept of musical dialect is explained as a musical folkloric term. Then, based on the analysis, a description of 33 lullabies is given. The article presents a detailed analysis of a sample of the lullaby fixed and decoded in Vayots Dzor.

Key words – lullabies, Vayots Dzor, musical dialect, folklore.

**ԱՂԴԱԳՐԵՐԻ ԴԻՉԱՅՆԻ ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ ԵՎ
ԴՐՍԵՎՈՐՈՒՄՆԵՐԸ ՀԱՅ ԱՐՎԵՍՏՈՒՄ**

Ազդագրերի ստեղծումը, ոճային զարգացումը և մշակութային կյանքի ակտիվացումն անմիջականորեն փոխկապակցված են: Դարերի ընթացքում զարգացող արվեստի այս ուղղությունն ականա դարձավ հասարակական և մշակութային միջոցառումների անբաժանելի մասը: Յուրաքանչյուր նշանակալի իրադարձություն, լինի դա ցուցահանդես, թե համերգ կամ ներկայացում, պահանջ ունի լուսաբանման և հրավերի: Հենց այս գործառույթներն են ընկած ազդագրերի դիզայնի հիմքում: Այդ պատճառով էլ դրանք պետք է ունենան հստակ ասելիք, լինեն պարզ, գրավիչ և բովանդակությամբ արտահայտեն այն, ինչ դրված է միջոցառման բովանդակության հիմքում: Պատահական չէ, որ ազդագրերի դիզայնի առանձնահատուկ մասն են կազմում գրվածքները, որոնք, գրավոր տեղեկատվություն տալուց բացի, հաղորդում են դրանց գրաֆիկական-տեղեկատվական գրավչություն: Ազդագրերի դիզայնի պատմությունը բավականին հին արմատներ ունի: Այն ի հայտ է եկել XIX դարի երկրորդ կեսին Արևմտյան Եվրոպայում՝ թատերական տառային ազդագրերից վերաճելով այնպիսի ազդագրերի, որոնցում տեքստը հետզհետե զիջել է պատկերին: Սկզբնական շրջանում դրանք իրականացվում էին բացառապես ձեռքով: Հետագայում ի հայտ եկան առաջին տպագրական մեքենաները, որոնք ավելի դյուրին դարձրին այս գործընթացը՝ միաժամանակ տեխնիկապես պարտադրելով որոշակի նորմեր, որոնք սկսեցին հրամայական պահանջ դառնալ ազդագրերի դիզայնի հետագա զարգացման համար: Գունավոր տպագրության հայտնագործումը ևս նպաստեց ազդագրերի գեղագիտական կերպարների հստակեցմանը և արտահայտչականության շեշտադրմանը¹: Համաշխարհային արվեստում այս ուղղության հիմնադիրներն են համարվում նկարիչներ Ժ. Շերեն, Ա. Թուլուզ-Լոտրեկը, Ա. Մուխան: Նրանց հեղինակած ազդագրերին բնորոշ էին սահուն լողացող գծերը, պլաստիկան, բուսական տարրերի առատ ներկայացումը կոմպոզիցիայում (տե՛ս նկ. 1): 1900-ական թվականներից ազդագրերի գեղարվեստական ոճավորումը կտրուկ փոփոխությունների ենթարկվեց: Այս փոփոխությունների ռահվիրան էր իտալացի ծաղ-

¹ Raffé W. G. Poster design. London, 1929, p. 37.

րանկարիչ Լեոնետտո Կապիելլոն (տե՛ս նկ. 2): Նա, հակադրվելով հարուստ դեկորատիվ լուծումներին, գերադասեց իր ազդագրերում ստեղծել պարզ, արտահայտիչ և ցայտուն կերպարներ, որոնք միանգամից կգրավեին դիտողի ուշադրությունը: Հետագայում այս մոտեցումը զարգանալով հետզհետե մերժեց ոլորապտույտ գծերը՝ փոխարինելով դրանք երկրաչափական լուծումներով և հարթ մակերեսներով, երբեմն նաև կրելով արվեստի ուղղությունների ազդեցությունը, արտահայտելով կուբիզմի, ֆուտուրիզմի, էքսպրեսիոնիզմի և այլ ոճային դրսևորումներ²:

Ներկայիս ազդագրերի դիզայնը շատ տարբեր է: Թվային տեխնոլոգիաների զարգացումը թույլ է տալիս ամենատարբեր մոտեցումներն օգտագործել այս ուղղության մեջ: Լայն տարածում ունեն ֆոտոկոլաժային, գրաֆիկական ազդագրերը, ինչպես նաև այնպիսի ազդագրերը, որոնցում բացառապես տեքստով է լուծված գեղարվեստական հորինվածքը³:

Վերևում նշվածից երևում է, որ ազդագրերի դիզայնը բավականին լուրջ գեղարվեստական անցյալ ունի, որի անդրադարձը կամա թե ակամա դրսևորվել է հայ արվեստագետների աշխատանքներում:

Սկզբնական շրջանում հայկական ազդագրերի դիզայնը ևս կատարվել է ձեռքով: Պահպանված առաջին գրավոր հիշատակություններից մեկը 1849թ. Թիֆլիսում «Արամյան» թատրոնի հյուրախաղերի թատերական ազդագրի մասին է: Այդօրինակ ազդագրեր ստեղծվել են XIX դարի վերջին և XX դարի սկզբին: Դրանցում գերիշխել է տեքստը: Խորհրդային տարիներին ազդագրերի դիզայնով զբաղվել է «Հայկավոդոստան», որի կարկառուն ներկայացուցիչներից էին Հ. Կոչոյանը, Ս. Առաքելյանը և այլք: Սակայն նրանց աշխատանքներում այնուամենայնիվ գերիշխում էին սոցիալական, քարոզչական պլակատները, իսկ ազդագրերը համեմատաբար ավելի քիչ էին ստեղծվում⁴: «Արմենտա» կոչվող հատուկ կազմակերպության շուրջ ևս համախմբված էին բազմաթիվ նկարիչներ, որոնց գլխավոր առաքելությունն էր հենց պլակատների և ազդագրերի ստեղծումը (տե՛ս նկ. 3): Ազդագրերի դիզայնի սկզբնավորման փուլում նշանակալի դեր է ունեցել նաև տառաստեղծ-նկարիչ Կարո Տիրատուրյանը, ով, դիմելով միայն տառային մեկնաբանություններին,

² **Price Ch. M.** Poster design: a critical study of the development of the poster in continental Europe, England and America. New York, 1913, p. 43.

³ **Foster J.** New masters of poster design: poster design for the next century. Massachusetts, 2008, p. 242.

⁴ **Սարգսյան Մ.**, Սովետական Հայաստանի գրաֆիկան, Երևան, 1961, էջ 105:

ձևավորել է ոչ միայն ազդագրեր, այլև տասնյակ գրքերի կազմեր: Այդ ամենը նրա արվեստում արվում էր այնպես, որ յուրաքանչյուր գիր իր բովանդակությամբ, ռիթմով ու ուրվագծով արտահայտում էր սյուժեի բովանդակությունն ու շունչը՝ միաժամանակ գրավիչ ու հրամայող կերպար ստանալով: Չնայած Տիրատուրյանի հեղինակած ազդագրերի բազմազանությանը՝ նրա աշխատանքներից յուրաքանչյուրը երբեք չի հեռանում մեսրոպյան տառերի ավանդներից, որպես հիմք միշտ պահում է ազգայինը: Նրա արվեստում կարելի է տեսնել նաև միջնադարյան մատյանների, հայկական ճարտարապետության և մշակույթի ազգային դարավոր ավանդները (տե՛ս նկ. 4)⁵: Այս մոտեցումն արտահայտվել է նաև Հենրիկ Մնացականյանի և Ֆրեդ Աֆրիկյանի աշխատանքներում: Նրանց հեղինակած հայկական գեղարվեստական տառատեսակները մինչ օրս ոգեշնչման աղբյուր են ազդագրերի ժամանակակից դիզայնում: Դրանք աչքի են ընկնում իրենց համարձակ և պլաստիկ լուծումներով, կայունությամբ և բարձր արտահայտչականությամբ⁶:

Հայկական ազդագրերը գեղարվեստական մեծարժեք գործեր են: Դրանցից շատերը ներկայումս ցուցադրվում են Ե. Չարենցի անվան գրականության և արվեստի պետական թանգարանում, որը կարելի է ասել միակ հաստատությունն է, որտեղ կարելի է ծանոթանալ հայ արվեստի այս ուղղության օրինակներին: Այստեղ ցուցադրվող և պահվող օրինակներից իրենց գունագրաֆիկական լուծումներով հատկապես աչքի են ընկնում կինոազդագրերը, որոնց ստեղծումն անմիջականորեն կապվում է հայկական կինոյի առաջին քայլերի հետ: Շուտով կինոգովազդի արտահայտման նոր պահանջներ ի հայտ եկան, քանի որ մինչ այդ միայն ձեռագիր հայտարարություններ էին փակցվում կինոթատրոնների առջև, երբեմն էլ տպագրվում թերթերում: Մեզ հայտնի ամենավաղ կինոազդագիրը ստեղծել է Միքայել Արուտչյանը «Չարեն» ֆիլմի համար (տե՛ս նկ. 5): Նկարչի արված տարբերակները կտրուկ տարբերվում են իրարից, բայց դրանցից յուրաքանչյուրն արտահայտում է կոմպոզիցիոն հորինվածքի միասնականությունն ու կերպարների արտահայտչականությունը, որը շեշտվում է ընտրված պարզ և լակոնիկ գունային հարաբերությամբ: Ոճային առումով կտրուկ տարբերվում են Հովսեփ Կարապյանի ազդագրերը, որոնք ունեն ակտիվ գունեղանգ, հրամայական շունչ և կոլաժային

⁵ Տիրատուրյան Կ., Հայոց Գիրը, Երևան, 1963, էջ 6:

⁶ Մնացականյան Հ., Հայկական գեղարվեստական և տպագրական տառատեսակներ, Երևան, 1955, էջ 27:

հորինվածք: Ազդագրերի գրաֆիկայում իր ուրույն ձեռագիրն ի հայտ բերեց նաև Սարգիս Սաֆարյանը, ով հեղինակը դարձավ բազում ազդագրերի, որոնց շարքում հատկանշական են «Սումիկո», «Հինգ հարսնացու», «Սրբի աղջիկը», «Հողը ծարավ է», «Մենակը» ֆիլմերի ազդագրերը (տե՛ս նկ. 6): Դրանցում բացահայտ երևում են կերպարների դրամատիզմը, ինչպես նաև տառերի յուրօրինակ կոմպոզիցիոն դասավորությունը, որը թելադրում է ֆիլմի բովանդակությունը: Հայկական ազդագրերի դիզայնը հետպատերազմյան շրջանում կրեց որոշակի փոփոխություններ: Այստեղ սկսեց դրսևորվել ռեալիզմի բնորոշումը, գուներանգը հիմնականում պասիվացավ՝ ստանալով ավելի հստակ և արտահայտիչ լուծումներ: Այս շրջանի ազդագրերի մեծամասնությունը պատկանում է Կարապետ Երանյանին: Նրա ազդագրերում գերիշխում էին սև և սպիտակ գույները, որոնք համադրվում էին ակտիվ երրորդ գույնին՝ ստեղծելով տպավորիչ և հստակ հորինվածք (տե՛ս նկ. 7): Թատերական ազդագրերում այլաբանական տարրեր սկսեց ներկայացնել Կամո Նիզարյանը, իսկ կինոազդագրերում՝ Գուրգեն Մանուկյանը (տե՛ս նկ. 8)⁷: Նրանց ստեղծած ազդագրերում նկատվում է գունային ակտիվ լուծումների համադրումը երկրաչափական ռիթմիկ տարրերին, որոնք, համադրվելով ամուր տեքստային լուծումներին, բացականչող տպավորություն են թողնում: Կինոազդագրերի ռճային բազմազանությամբ է դրսևորվել Ռաֆայել Բաբայանի արվեստը՝ տատանվելով դեկորատիվ կերպարային լուծումներից դեպի պարզ ու լրկալ հորինվածքներ: Հայ ազդագրերի պատմության մեջ առաջին անգամ ֆոտոկոլաժ օգտագործեց Արագած Ախոյանը «Օտար խաղեր» ֆիլմի համար (տե՛ս նկ. 9): Այստեղ գլխավոր հերոսի մասնատված գլխի վրա վեր խոյացող ամուսնական զույգը լարված իրավիճակ է արտահայտում՝ կրելով որոշակի դատապարտող տրամադրություն⁸: Հետխորհրդային շրջանում ազդագրերը շարունակեցին դարավոր ավանդները: Մեծապես զարգացավ ֆոտոկոլաժի օգտագործումը, սակայն տեխնիկական հնարավորությունների զարգացումն ունեցավ իր և՛ դրական, և՛ բացասական ազդեցությունն այս ոլորտում: Այս շրջանում ստեղծված թատերական և կինոազդագրերը հիմնականում իրականացված են ֆոտոկոլաժի օգնությամբ, որին համադրվում է ակտիվ ռճավորված տեքստային մասը: Այս մոտեցումը երբեմն հիմնավորված է և արտահայտում է թեմայի ողջ

⁷ **Եղիազարյան Ա.**, Հայկական կինոազդագիր, թեկնածուականատենախոսություն, ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտ, Երևան, 2011, էջ 130:

⁸ **Գալստյան Վ.**, Հայկական կինոազդագիր. մոռացված արվեստ, Երևան, 2006, էջ 21:

խորությունը, երբեմն էլ դիտվում է շատ պատահական և պարզունակ: Ցուցահանդեսները և նմանօրինակ այլ միջոցառումները հիմնականում ունենում են ավելի լուրջ դիզայներական լուծումներ: Դրանց և՛ կոմպոզիցիոն լուծումները, և՛ տեքստային մասը, և՛ գունային հարաբերությունների ընտրությունը խիստ հիմնավորված է և բովանդակային:

Այսպիսով, կարելի է հանգել եզրակացության, որ ազդագրերի դիզայնը բավականին արդիական արվեստ է, որը, իր աղբյուրներն ունենալով 1800-ական թվականներից, զարգացում է ապրում նաև մեր օրերում՝ կրելով ոճային վայրիվերումներ, շարունակում է լինել հասարակության և արվեստագետների ուշադրության կենտրոնում, ուստի պարզ, տարածության մեջ ընկալելի, գրավիչ ու արտահայտիչ ազդագրերի ստեղծումը շարունակելու է լինել դիզայներների ուշադրության կենտրոնում: Ցավոք, ինչպես նախկինում, այնպես էլ այժմ ազդագրերի դիզայներները հիմնականում մնում են անհայտ: Հետխորհրդային շրջանում ստեղծված ազդագրերի հիմնական մասն անհայտ ստեղծագործողների աշխատանք է, մյուս մասն էլ վերագրվում է ընդհանրական գրաֆիկական դիզայնով զբաղվող ընկերությունների: Ուստի ոչ հեռու ապագայում կրկին խնդիր կլինի ուսումնասիրել հայկական ազդագրերը, դրանց դիզայներներին և նրանց աշխատանքը:

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Հոդվածում քննարկվում են ազդագրերի դիզայնի հիմնական առանձնահատկությունները, դրանց գեղագիտական մեկնաբանությունները, ոճային տիպաբանությունը և օրինաչափությունները: Անդրադարձ է կատարված ազդագրերի դիզայնի պատմությանը: Ներկայացված է հայկական ազդագրերի ստեղծման և զարգացման պատմությունը: Բերված են հայկական ազդագրերի լավագույն օրինակների վերլուծությունը, ինչպես նաև կինոազդագրերի գեղարվեստական մեկնաբանությունը: Քննարկված են ժամանակակից ազդագրերի դիզայնի դրսևորումները:

Բանալի բաներ – ազդագիր, կինոազդագիր, աֆիշ, ոճ, գրաֆիկական դիզայն, պլակատային արվեստ:

АНИ АЧАРЯН

**ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ ДИЗАЙНА АФИШ И ПРОЯВЛЕНИЯ В
АРМЯНСКОМ ИСКУССТВЕ**

В статье представлены основные принципы дизайна афиш, их эстетические характеристики, стилевая типология и закономерности. Представлена история создания и развития армянских афиш. Анализируются лучшие примеры армянских афиш, проводится художественная экспертиза киноафиш. Обсуждаются проявления современного дизайна афиш.

Ключевые слова – афиша, киноафиша, стиль, графический дизайн, плакат.

ANI ACHARYAN

**MAIN PRINCIPLES OF AFFICHE DESIGN AND ITS REFLECTIONS
IN ARMENIAN ART**

Main principles of affiche design, its aesthetic characteristics, style typology and regularities are presented in the article. The history of foundation and development of the Armenian affiches is reviewed. The best examples of the Armenian affiches are analyzed, as well. In addition artistic examination of the cinema posters is brought. The reflections of modern affiche design are discussed.

Key words – affiche, cinema posters, style, graphic design, poster art.

Եկար 1		Եկար 2	
Ժ. Շերե	Ա. Թուլուզ-Լորտեկ	Ա. Մոլիսան	Լ. Կապիելլո
			

Լկար 3	Լկար 4	
Ռ. Ասրուրյան	Կ. Տիրատուրյան	
Լկար 5		
Մ. Արուստյան		
Լկար 6		
Ս. Ասաֆարյան		
Լկար 7	Լկար 8	
Կ. Երանյան	Կ. Լեգարյան	Գ. Անտոնյան

Եկար 9	Եկար 10	
Ա. Ախոյան	Հեռիտիրոգային շրջանի հայկական ազգագրեր	
		
		

ՍՏԵՓԱՆ ԷԼՄԱՍԻ ԴԱՇՆԱՄՈՒՐԱՅԻՆ ԱՌԱՋԻՆ ԿՈՆՑԵՐՏԸ



1937 թվականի օգոստոսի 11-ին ժնկում ընդամենը 73 տարեկան հասակում իր մահկանացուն կնքեց հայ փայլուն դաշնակահար և օժտված կոմպոզիտոր Ստեփան Գևորգի Էլմասը: Օրեր անց՝ օգոստոսի 17-ին, ժնկի թերթերից մեկում երևում է սև շրջանակով մի ազդ. «... Ոչ ծաղիկ, ոչ սուգ... հոգեհանգստի արարողությունը միայն ընտանիքի համար...»¹:

Ստեփան Էլմասը ծնվել է 1864թ.² դեկտեմբերի 24-ին Ջմյունիա քաղաքում՝ հարուստ վաճառականի ընտանիքում: Դեռ վաղ մանկական հասակից նրա մոտ նկատվում են երաժշտական բացառիկ ունակություններ: Էլմասի դաշնամուրի առաջին ուսուցիչը

ծագումով հույն, հմուտ մասնագետ Մոզերն էր, ով համարվում էր Ջմյունիայի լավագույն դաշնակահարը: Ուսուցչի խորհրդով Էլմասն ուսումը շարունակում է Եվրոպայում՝ կյանքի մեծ մասն ապրելով Գերմանիայում, Ավստրիայում, Ֆրանսիայում, իսկ վերջին 25 տարին՝ Շվեյցարիայում՝ ժնկում:

Առաջին անգամ ելույթ է ունեցել 1885-ին Վիեննայում իր ստեղծագործություններից կազմված հայտագրով (այդ թվում՝ Ֆ.Լիստին ձոնված 6 էտյուդ, 1882)³: Էտյուդներն աչքի են ընկնում կոնցերտային վիրտուոզ բնույթով: Դրանք ծրագրային նյութ են եղել Գերմանիայի և Շվեյցարիայի կոնսերվա-

¹ **Բրուսյան Ց.**, Սփյուռքի հայ երաժիշտները, Երևան, 1968, էջ 248:

² Մեզ հաջողվեց գտնել կոմպոզիտորի տապանաքարի լուսանկարը. ժնկի Դա Պլենպալեի գերեզմանատանը գտնվող նրա շիրիմի վրա գրված է 1862:

³ **Բրուսյան Ց.**, Էլմաս Ստեփան Գևորգի, Հայկական սովետական հանրագիտարան, հատոր 4, Երևան, 1978:

տորիաներում: Նշենք, որ նրա ստեղծագործություններն ընդգրկվել են Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի ուսումնական ծրագրերում:

Պատանեկության տարիների ուշագրավ երկու փաստերից մեկը. 13 տարեկան հասակում Էլմասի հրապարակային համերգն էր, որտեղ ունկնդրին զարմացրեց Լիստի ստեղծագործությունների փայլուն և անկաշկանդ կատարմամբ, այնուհետև պատանուն, թեև կարճ ժամանակով, բախտ է վիճակվում դառնալու Լիստի աշակերտը (1879թ.): Վայնարում որոշ ժամանակ Լիստին աշակերտելուց հետո Ստեփան Էլմասը մեկնում է Վիեննա և շարունակում ուսումը ավստրիացի դաշնակահար և մանկավարժ, Կառլ Չերնիի աշակերտ, Չայկովսկու և Բրամսի ստեղծագործությունների առաջին կատարողներից, Վիեննայի կոնսերվատորիայի պրոֆեսոր Անտոն Դորի և երգահան-դասախոս Ֆրանց Քրիմի մոտ:

1885-1912 թվականներին Էլմասը բազմաթիվ համերգներով հանդես է գալիս Ֆրանսիայում, Անգլիայում, Գերմանիայում, Իտալիայում և այլ երկրներում: Նրա դաշնամուրային կատարողական հարուստ նվագացանկում առածնահատուկ տեղ էին զբաղեցնում ռոմանտիկ կոմպոզիտորների, մասնավորապես Շոպենի երկերը: Միևնույն ժամանակ նա կատարում էր նաև դասական երաժշտություն (Բախ, Մոցարտ, Բեթհովեն) և, իհարկե, իր գործերը:

Էլմասը ոչ միայն փայլուն դաշնակահար էր, այլև շնորհալի կոմպոզիտոր. նրա ժառանգությունն ընդգրկում է ավելի քան 120 ստեղծագործություն, այդ թվում՝ նոկտյուրներ, բարկարոլաներ, վալսեր, մագուրկաներ, պոլոնեզներ, պրելյուդներ: Այդ ստեղծագործություններին հատուկ են հարուստ մեղեդայնությունը, հարմոնիկ լեզվի գունագեղությունը, իմպրովիզացիոն բնույթը, ձևի դասական հստակությունը: Նրա երկերում գերակշռում են քնարական, քնարադրամատիկ, երբեմն նաև ողբերգական կերպարները: Դրանք հիմնականում համահունչ են Ֆ.Շոպենի հուզական աշխարհին, նրբագեղ են, հարուստ ֆակտուրայով: Այս առանձնահատկությունները բնորոշ են և՛ խոշոր ձևերին, և՛ մանրանվագներին, այդ թվում՝ պարային ժանրերին:

Միայն վաղ երիտասարդության շրջանում Էլմասը փորձել է գրել օպերա, որի ձեռագրերն այրվել են Իզմիրի հրդեհի ժամանակ մյուս շատ իրերի հետ միասին: Ինչպես նշել է կոմպոզիտորը, նրան չի գրավել օպերա ստեղծելու գաղափարը:

Ս.Էլմասը հիմնականում ստեղծագործել է դաշնամուրի համար: Նա հայ կոմպոզիտորներից առաջիններից է, որ դաշնամուրի համար գրել է մեծա-

կտավ երկեր՝ 4 սոնատ, դաշնամուրի և նվագախմբի համար 3 կոնցերտ, Andante cantabile դաշնամուրի և նվագախմբի համար⁴:

Իր գիտակցական կյանքն ապրելով Հայաստանից հեռու՝ եվրոպական քաղաքներում, Էլմասն այնուամենայնիվ հոգեպես կապված էր Հայաստանի հետ: Էլմասը ողջունում էր հայրենիքում տեղի ունեցող բարեփոխությունները, ուրախանում ազգային մշակույթի հաջողություններով, հատկապես Երևանի կոնսերվատորիայի հիմնադրմամբ: Կոմպոզիտորի ցանկությամբ իր յուրաքանչյուր ստեղծագործությունից մեկական նմուշ Լայպցիգի Շտայնգրեբեր հրատարակչությունն ուղարկել է Երևանի կոնսերվատորիայի գրադարանին:

Ցիցիլիա Բրուտյանի «Հայ երաժշտական մշակույթի աշխարհասփյուռ ընձյուղները» (1996թ.) գրքում նշվում է, որ Էլմասի առաջին կոնցերտը՝ գրված քսան տարեկան հասակում, նվիրված է Ֆերենց Լիստին, ով բարձր է գնահատել ստեղծագործությունը: Դա դաշնամուրային նուրբ և հուզումնալից սիմֆոնիա է:

Մինչդեռ Առաջին կոնցերտը Ստեփան Էլմասը նվիրել է աշխարհահռչակ դաշնակահար Անտոն Ռուբինշտեյնին, ում հետ նա ծանոթացել է իր համերգային շրջագայությունների ընթացքում:

Ա.Ռուբինշտեյնի հզոր երաժշտական անհատականությունը գերել է կոմպոզիտորին առանձնապես երիտասարդ տարիներին:

Դաշնամուրային առաջին կոնցերտը Ստեփան Էլմասը գրել է 1882 թվականին: Այն տպագրել է Շտայնգրեբեր հրատարակչությունում (1911թ.):

Չնայած իր երիտասարդ տարիքին՝ Ս.Էլմասը ստեղծել է պրոֆեսիոնալ մակարդակով բարդ ստեղծագործություն, որը կատարողից պահանջում է գործիքի կատարյալ տիրապետում:

Կոնցերտը գրված է սոլ մինորում: Այն բաղկացած է երեք մասից.

1. Allegro maestoso, 2. Larghetto, 3. Allegro animato:

Հայաստանում այս կոնցերտը կատարվել է: Առաջին անգամ հնչել է 1984 թվականի ապրիլի 29-ին Հայֆիլհարմոնիայի մեծ դահլիճում միջազգային մրցույթների դափնեկիր դաշնակահար Էդսոն Էլիասի (Բրազիլիա) և ֆիլհարմոնիկ պետական նվագախմբի կատարմամբ՝ ֆրանսահայ դիրիժոր Ալեքսանդր Սիրանոսյանի ղեկավարությամբ:

Վերջին շրջանում Հայաստանում Ս.Էլմասի դաշնամուրային կոնցերտ-

⁴ Յ.Բրուտյանն իր «Սփյուռքի հայ երաժիշտները» գրքում նշում է 4 դաշնամուրային կոնցերտ (սոլ մինոր, ռե մինոր, մի մինոր և սոլ մաժոր):

ներին նոր շունչ է տվել հայ անվանի դաշնակահար, միջազգային մրցույթների դափնեկիր, ՀՀ վաստակավոր արտիստ Արմեն Բաբախանյանը: 2003 թվականին Արմեն Բաբախանյանի և Ալեքսանդր Սիրանոսյանի ղեկավարությամբ ձայնագրվել է առաջին դաշնամուրային կոնցերտը, այնուհետև օրեր անց կատարվել Հայաստանում: Ամիսներ անց կոնցերտը հնչել է նաև Շվեյցարիայում: Ի դեպ, նշենք, որ Ա.Սիրանոսյանն իրավացիորեն Ստեփան Էլմասին համարում է «հայկական Շոպեն»:

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Հոդվածը նվիրված է հայ փայլուն դաշնակահար և օժտված կոմպոզիտոր Ստեփան Գևորգի Էլմասի (1864-1937) առաջին դաշնամուրային կոնցերտին: Այն նվիրված է աշխարհահռչակ դաշնակահար Անտոն Բուրինշտեյնին: Չնայած իր երիտասարդ տարիքին՝ Էլմասը ստեղծել է պրոֆեսիոնալ մակարդակով բարդ ստեղծագործություն:

Բանալի բաներ – Ստեփան Էլմաս, կոմպոզիտոր, դաշնակահար, դաշնամուրային կոնցերտ, ստեղծագործություն:

МЕРИ ГРИГОРЯН

ПЕРВЫЙ ФОРТЕПИАННЫЙ КОНЦЕРТ СТЕПАНА ЭЛМАСА

Статья посвящена первому фортепианному концерту блестящего армянского пианиста и одаренного композитора Степана Элмаса (1864-1937). Концерт посвящен знаменитому пианисту Антону Рубинштейну. Несмотря на юный возраст Элмас создал профессионально сложное произведение.

Ключевые слова – Степан Элмас, композитор, пианист, фортепианный концерт, произведение.

MERI GRIGORYAN

THE FIRST PIANO CONCERT OF STEPHAN ELMAS

This article refers to Armenian brilliant pianist and talented composer Stephan Elmas's (1864-1937) first piano concert. The concert is dedicated to the famous pianist Anton Rubinstein. Despite the composer's young age Elmas created a professional masterpiece.

Key words – Stephan Elmas, composer, pianist, piano concert, masterpiece.

**ՄԱՇՏՈՑՅԱՆ ՄԱՏԵՆԱՊԱՐԱՆԻ ՀՄԻ 3708 ՁԵՌԱԳՐԻ
ՄԱՆՐԱՆԿԱՐՉԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏԸ**

Մաշտոցյան Մատենադարանի ձեռագրական հավաքածուն հայ ժողովրդի պատմության հոգևոր ու մշակութային արժեքների անմիջական խտացումն է: Մատենադարանի մի շարք ձեռագրեր հայտնի են իրենց գրչական ու մանրանկարչական արվեստի բացառիկ կատարելությամբ: Այդպիսի ձեռագրերից է Հ^մ 3708 Ավետարանը¹: Ձեռագիրն արժեքավոր է թե՛ իր շքեղ մանրանկարչությամբ և թե՛ իր հիշատակարանների բազմազանությամբ: Ձեռագրի գրչության ժամանակի հիշատակարանից տեղեկանում ենք, որ Ավետարանը գրվել է Ավնիկ² գավառի Թառուց³ վանքում 1321 թ.: Պատվիրատուն է Սիմեոն քահանան, իսկ գրիչը՝ Հակոբ կրոնավորը⁴: ԺԶ-ԺԷ դարերի հետագա հիշատակարաններից տեղեկանում ենք, որ Ավետարանը տարբեր ժամանակներում գնվել է տարբեր անձանց կողմից և եղել վերջիններիս սեփականությունը⁵: Ապա ձեռագիրը հանգրվանել է Մուղնու Սբ. Գևորգ վանքում. «Յիշատակ է հանգուցեալ տէր Ստեփանոսին եւ կնոջ նորա՝ Եղիսին, որ ետ սրբոյ Գէորգեայ վանացս 1839 ամի» (2ա): Ստեփաննոս եպս. Մխիթարյան Շիրա-

¹ Շնորհակալություն ենք հայտնում Մատենադարանի գլխավոր ավանդապահ, պատգիտ. դոկտոր Գևորգ Տեր-Վարդանյանին՝ նյութը առաջարկելու և շահեկան նկատառումների համար:

² Բերդ և գյուղ Մեծ Հայքի Այրարատ աշխարհի Հավնունիք գավառում՝ Արաքսի աջ ափին: Եղել է իշխանանիստ բնակավայր: Բերդը կառուցված է մի բարձրադիր, անառիկ բլրի վրա, կարմրավուն քարերով, հավանաբար Թ դարում Բագրատունիների կողմից: Վերջնականապես ավերվել է ԺԴ դարում՝ Լենկթեմուրի արշավանքների ժամանակ: (**Հակոբյան Թ., Մելիք-Բախշյան Ստ., Բարսեղյան Հ.**, Հայաստանի և հարակից շրջանների տեղանունների բառարան (այսուհետև՝ Տեղանունների բառարան), Երևան, 1986, հտ. Ա, էջ 365, 366):

³ Վանք Մեծ Հայքի Այրարատ աշխարհի Բասեն գավառում՝ Թառուց գյուղում՝ Ավնիկ ամրոցի շրջակայքում (Տեղանունների բառարան, հտ. Բ, Երևան, էջ 1988, 414, 415):

⁴ Հմմտ. ԺԴ դարի հայերեն ձեռագրերի հիշատակարաններ, կազմեց՝ Լ.Ս. Խաչիկյան, Երևան, 1950, էջ 172 (այսուհետև՝ ձեռագրից արված քաղվածքները հղելու ենք շարադրանքի մեջ, ձեռագրի փակագծված էջահամարներով):

⁵ Ձեռագրի ընդարձակ գիտական նկարագրությունը սրբագրելու համար շնորհակալություն ենք հայտնում Մատենադարանի Մայր ցուցակի և ձեռագրագիտության բաժնի աշխատակից Հասմիկ Իրիցյանից:

կացին Մուղնիի Սբ. Գէորգ վանքում արձանագրել է երկու գրչագիր մատյան, որոնցից մեկը մեր հոդվածի խնդրո առարկա Ավետարանն է⁶: Օննիկ Եգանյանի «Մուղնու Սուրբ Գևորգ վանքի հայերեն ձեռագրերը» խորագրով հոդվածից տեղեկանում ենք, որ Մաշտոցյան Մատենադարանի Հմր 3708 ձեռագիրն էջմիածին է մուտք գործել 1908 թ. և մտել գրատան «Գէորգեան» հավաքածուի մեջ⁷ (Հմր 1352):

Ձեռագիրը, ինչպես նշվեց, արժեքավոր է նաև մանրանկարչական հարդարանքի տեսանկյունից: Այստեղ մենք գործ ունենք ավետարաններին հատուկ մանրանկարչական այնպիսի տարրերի հետ, ինչպիսիք են էջով մեկ արված տերունական մանրանկարները, ավետարանիչների պատկերներն ու անվանաթերթերը, խորաններն ու կիսախորանները, լուսանցազարդերն ու զարդագրերը: Տերունական մանրանկարներն են՝ Ավետում, Ծնունդ, Տյառնընդառաջ, Խաչելություն, Հարություն, Հոգեգալուստ, Էջք Դժոխք: Վերը թվարկված մանրանկարներն առանձնանում են պարականոն ու խորհրդաբանական առանձնահատկություններով, նաև հարուստ են վարպետորեն նկարված զարդանախշերով: Այդ պատկերները հավանաբար սկզբնապես բուն ձեռագիրն չեն պատկանել, այլ ներմուծվել են հետագայում: Այդ է վկայում մանրանկարների թերթերի՝ այլ թղթով ձեռագրին կցված լինելը: Տերունական շարքը առանձնանում է այնպիսի հատկանիշներով, որոնք նորոյթ էին հայ միջնադարյան մանրանկարչության համար: Մանրանկարների կերպարները ներկայացված են տարբեր շարժուն կեցվածքներով, իսկ դիմագծերի մշակումը՝ գլխի դիրքը, ուղիղ քիթը, մորուսի մշակումը երկարավուն դեմքերի տպավորություն են ստեղծում: Աչքերի տակի սև ակոսներն անմիջական զուգահեռներ ունեն բյուզանդական աչքերի հայտնի պատկերաձևերի հետ⁸: Արտակարգ գունեղ է և պայծառ նկարչի ներկապնակը, որի մեջ գերիշխում է կապույտը, կանաչը⁹: Պատկերների խորքն արված է կապույտ գույնով, ինչը բնորոշ էր ինչպես կիլիկյան, այնպես էլ Ղրիմի մանրանկարչական դպրոցներին: Ծաղկողը հմտորեն զուգադրել է մուգ կապույտը ալ կարմիրի ու կանաչի հետ, որն աշխուժություն է հաղորդում գունապնակին: Մանրանկարների հորին-

⁶ **Ստեփաննոս Եպս. Մխիթարեան**, Ստորագրութիւն հոչակաւոր վանաց Ս. Գէորգայ որ ի Մուղնի, Թավրիզ, 1889, էջ 38, 39:

⁷ **Տէր-Վարդանեան Գէորգ**, Օննիկ Եգանեան, Աշխատութիւններ, Երեւան, 2014, էջ 47:

⁸ **Մանուկեան Ս.**, Մատթէոս ասետարանչի նորայայտ պատկերը ՄՄ Հմր 5546 ձեռագրում, «Սիոն», 2016, յուլիս-դեկտեմբեր, էջ 44:

⁹ **Корхмазян Э.** Крымская армянская миниатюра. Симферополь, 2008, стр. 28.

վածքն առանձնանում է ներդաշնակ կառուցվածքով, իսկ մարդկային կերպարները՝ ճիշտ համաչափություններով: Հագուստի ծալքերի մշակումը, գունապնակը, դիմագծերի, լուսապսակների և առանձին այլ մանրամասներ թույլ են տալիս մեզ ենթադրել, որ տերունական մանրանկարները կրում են կիլիկյան մանրանկարչական դրոշմը: Սակայն մի շարք ոճական և պատկերագրական առանձնահատկություններ թույլ են տալիս տերունական պատկերները կապել Վասպուրականի մանրանկարչական դպրոցի հետ՝ չբացառելով այն հանգամանքը, որ ծաղկողի ձեռքի տակ եղել է կիլիկյան նախօրինակ: Նմանատիպ օրինակներ հանդիպում ենք Վասպուրականի մանրանկարչական դպրոցի տարբեր ծաղկողների, մասնավորապես Ջաքարիա Աղթամարցու, որը ձեռքի տակ ունեցել է Սարգիս Պիծակի՝ 1336թ. Արքունական ավետարանը, Աստվածատուրի և այլոց մոտ: Տերունական մանրանկարներից իր պատկերագրությամբ և խորհրդաբանությամբ առանձնանում է Ծնունդ տեսարանը (նկ. 1): Քրիստոսի Ծնունդը տոնական շարքի երկրորդ տեսարանն է: Սովորաբար Քրիստոսի Ծնունդ տեսարանի մեջ ամփոփվում են ծննդյան հետ կապված ավետարանական մի քանի դրվագներ, որոնք կարող են հանդես գալ նաև որպես առանձին, ինքնուրույն տեսարաններ, դրանք են՝ Հովիվների ավետումը և Մոգերի երկրպագությունը: Մանրանկարում Մարիամը պատկերված է գահին բազմած՝ մանուկ Քրիստոսը գրկին: Մարիամը ձեռքով մատնացույց է անում Հիսուսին: Տիրամայրը պատկերված է խաչով պսակված գլխաշորով, որը բնորոշ է բուզանդական արվեստին, իսկ մանուկ Հիսուսը խաչաձև լուսապսակով է: Հայ արվեստում Տիրամայրը սովորաբար պատկերվում է պառկած կամ կիսապառկած վիճակում, շատ հազվադեպ է հանդիպում Տիրամոր պատկերագրական նման տեսակը: Պատկերման այս տեսակը պատկերագրական աղերսներ ունի Էջմիածնի ավետարանի (ՄՄ 2374) վերջում ներմուծված «Մոգերի երկրպագություն»¹⁰ (նկ. 1ա) մանրանկարի և Միլանի Մոնց (նկ. 1բ) քաղաքում հայտնաբերված սրվակների հետ¹¹: Սրվակներից երկուսի վրա պատկերված է «Մոգերի երկրպագությունը», որտեղ Տիրամայրը ներկայացված է գահին նստած՝ մանուկ Հիսուսը գրկին: Երկուսն էլ թվագրվում են 2-է դարերով: Գրեթե նույն ձևով է Տիրամայրը պատկերված նաև Թորոս Ռոսլինի՝

¹⁰ Ձեռագրի վերջում ներմուծված է 2-է դդ. երկու թերթ, որոնց վրա պատկերված են «Ջաքարիայի ավետումը», «Մարիամի ավետումը», «Մոգերի երկրպագությունը» և «Մկրտություն» մանրանկարները:

¹¹ Թվագրվում են 2-է դդ., Գրիգոր Ա պապի նվերն է լոմբարդական թագավոր Թեոդոլինդին:

1268 թ. Մալաթիայի (ՄՄ 10675, նկ. 2գ) և 1260 թ. (Եսդմ. 251) ավետարանների «Մոզերի երկրպագություն» մանրանկարում: Այս չորս հուշարձաններում էլ Տիրամայրը պատկերված է գահին բազմած՝ մանուկ Հիսուսը գրկին, ինչպես Հմր 3708 ձեռագրի «Ծնունդ» մանրանկարում, և իրենց վրա կրում են բյուզանդական արվեստի ազդեցությունը: Աստվածամոր ոտքերի մոտ ծնրադրել են թագակիր երեք մոզերն ու մատուցում են իրենց ընծաները՝ ոսկի, կնդրուկ, զմուռս: Երեքն էլ պատկերված են որպես արևելյան թագավորներ՝ թագերով, և կրում են թագավորական շքեղ հագուստներ: Աստվածամոր գլխավերևում՝ գահի երկու կողմերում, պատկերված են ծնունդն ազդարարող մեկական հրեշտակներ՝ մոմերը ձեռքերին: Մանկանը երկրպագում է նաև մանուկ Հիսուսին լողացնող կանանցից մեկը, հավանաբար Սալոմեն: Վերջինս պատկերված է տեսարանի աջ հատվածում: Հովսեփի մեկուսացումն ընդհանուր խմբից խորհրդանշում է Մարիամի՝ Սուրբ Հոգուց հղիացած լինելու մասին նրա կասկածները. նա պատկերված է մտամոլոր, ձեռքը կզակին հենած: Մանրանկարի ստորին հատվածի կենտրոնում պատկերված են երկու անձնավորություններ, որոնք մի ձեռքով պահում են կենաց ծառը, մյուս ձեռքում՝ մոմեր: Ըստ Ա. Մնացականյանի՝ այստեղ պատկերված են երկու նորապսակներ. հարսի անունն է «Աննա», իսկ փեսայինը՝ «...շաղ»¹²: Մանրանկարի շրջանակից դուրս՝ աջ անկյունում, զետեղված է ևս մի անձնավորություն՝ մոմը ձեռքին: Նրա մոտ կա մակագրություն՝ «ՔՐՄԱՆՇԱ»: Այդ նույն կերպարին մենք հանդիպում ենք նաև Հարության տեսարանում, սակայն գրությունը բացակայում է: Ըստ Ա. Մնացականյանի՝ այդ անձնավորությունը փեսացուն է: Թերևս այստեղ էլ գործ ունենք նույն անվան հետ, որն սկզբից եղծված է, իսկ վերջից կրում է «դ» հոդը: Մեզ հետաքրքրող նկարի հիմքում պատմական իրականությունն է, այսինքն՝ այդտեղ նկարված են 1320թ. ամուսնացած Աննան և վերջինիս ամուսինը, որոնք ապրելիս են եղել Սաղմոսավանքի (արդի Աշտարակի շրջանում) շրջակայքում և մեծ մասնակցություն են ունեցել այդ ձեռագրի ստեղծման գործին¹³: Այս տեղեկության համար, սակայն, Ա. Մնացականյանը որևէ աղբյուր չի նշում, ուստի այս տեսակետը չենք կարող գիտական հիմք ընդունել: Անվիճելի է, որ այս տեսարանում պատկերված են կողք կողքի կանգնած հարսն ու փեսան: Նրանք մի ձեռքով բռնել են մի կենաց ծառ, իսկ մյուս ձեռքով՝ մեկական մոմ: Այդ ծառն էլ ծածկված է պողպեթրության խորհրդանշաններով: Ուստի պարզ

¹² **Մնացականյան Ա.**, Հայկական զարդարվեստ, Երևան, 1955, էջ 230:

¹³ Նույն տեղում:

է, որ այստեղ կենաց ծառն ընտանիքի գաղափարն է արտահայտում: Նմանատիպ պատկեր մենք հանդիպում ենք Թորոս Ռոսլինի՝ 1262թ. գրված Ավետարանում (նկ. 1գ): Ձեռագրում ներկայացված է Լևոնի և Կեռանի պսակադրության տեսարանը: Լևոնը և Կեռանը կանգնած են կրկնակամարի տակ, և Կեռանը ձեռքում պահում է վառվող ծխական մոմ. դա պսակի մոմն է, քանի որ հայտնի է, որ ձեռագիրը պատվիրվել է Լևոնի և Կեռանի ամուսնության առթիվ¹⁴: Ուսումնասիրության ընթացքում արձանագրեցինք ևս մի հետաքրքիր փաստ: «ՔՐՄԱՆՇԱ» անունը մենք հանդիպում ենք 1319թ. Ուոնկա անապատում¹⁵ գրված Ավետարանի հետագայի հիշատակարանում, որը գրվել է 1319 թվականից հետո: Այդ հիշատակարանում ձեռագրի ստացողը ոմն Հովհաննես քահանան է, իսկ Քրմանշան՝ վերջինիս ազգականը: Մեր քննվող ձեռագրի տերունական մանրանկարների ստացողի անունը նույնպես Հովհաննես քահանա է, իսկ Քրմանշան՝ հավանաբար ծաղկողը: Մանրանկարները, ինչպես նշվեց, իրենց ոճական և պատկերագրական առանձնահատկություններով մոտ են Վասպուրականի մանրանկարչական դպրոցին, իսկ 1319թ. Ավետարանը նույնպես գրվել է Վասպուրականում: Այստեղից կարող ենք ենթադրել, որ այս ձեռագրերի ստացողները նույն անձնավորություններն են, իսկ Քրմանշան կարող է լինել ծաղկողը, քանզի հայ միջնադարյան մանրանկարչության մեջ պատկերի լուսանցում սովորաբար ծաղկողներն իրենց էին պատկերում:

Այժմ անդրադառնանք ավետարանիչների պատկերներին: Ծաղկողը Դանելն է, որի մասին տեղեկանում ենք մանրանկարների շրջանակների և ստորին հատվածների գրություններից: Դանելի հետ միասին աշխատել է նաև վերջինիս եղբայրը՝ Հովհաննեսը: Ավետարանիչներից Մատթեոսը, Մարկոսը, Ղուկասը նստած են, Հովհաննեսը՝ կանգնած: Հ. Հունգերն ու Կ. Վեսսելը Մատթեոսին և Ղուկասին դասում են «գրող», Մարկոսին՝ «գրքով» ավետարանիչների խմբում և Հովհաննեսին՝ «թելադրող» խմբում¹⁶: Իսկ Ա. Մ. Ֆրենդը միջնադարյան ավետարանիչների դիմանկարները բաժանում է երկու հիմնա-

¹⁴ **Դրամբյան Ի.**, Թորոս Ռոսլին. Կյանքն ու արվեստը, ՊԲՀ, Երևան, 2011, Հ^մ 1, էջ 202:

¹⁵ Ուոնկայր, Ուոնկա Ս. Նշան, Ուոնկարու Ս. Խաչ և այլ անվանաձևերով: Վանքը միջնադարի գրչության նշանավոր կենտրոններից է, **Ստ. Մելիք-Բախշյան** (Հայոց պատմունքային վայրեր, Երևան, 2009, էջ 405):

¹⁶ **Mathews T. F., Sanjian A. K.** Armenian gospel iconography. The Tradition of the Gladzor Gospel. Washington, 1991, p. 177-178.

կան խմբի՝ կանգնած և նստած¹⁷: Մատթեոսը երեք քառորդ դիրքով է՝ նստած նախշահարթապատկերային գահավորակին, մի ձեռքով բռնել է գիրքը, մյուսով գրում է, երկու ոտքերը նույն դիրքով դրված են մուֆաքայի վրա: Ավետարանչից աջ պատկերված է կամարի տեսքով մատուռաձև շինություն՝ երկու սյուներով: Մանրանկարիչը պատկերի վերին երկու անկյուններում պատկերել է երկնակամարի կապույտ քառորդ շրջան, որի հենքին գծագրված են մանր ճերմակ աստղեր¹⁸: Երկինք խորհրդանշող այդ ոլորտներից մեկից (ծախից) դուրս է գալիս Աստծո աջը՝ կարմիր թեզանիքով: Շինությունների կենտրոնում պատկերված է աղավնակերպ Սուրբ Հոգին: Ավետարանչի առջև՝ փոքր սեղանին, ամրացված է բարձր հենարանով գրակալ: Գրեթե նույնատիպ պատկերագրությամբ են ներկայացված Ղուկաս և Մարկոս ավետարանիչները՝ մասնակի տարբերություններով: Մարկոսը, Ղուկասը պատկերված են խորհելիս՝ աջ ձեռքը գրքի վրա, ձախը՝ բերանի մոտ (Մարկոս): Մարկոսի գրակալը թեփուկավոր ձուկ է, բերանով ուղղահայաց միացված սեղանի եզրին, պոչին դրված գիրք: Ձուկը քրիստոնեական խորհրդաբանության մեջ ունի երկու նշանակություն՝ կատակոմբներում իբրև Հիսուսի, ավետարաններում՝ մարդու հոգու, որպեսզի առաքյալները որսային այն, ինչպես Պետրոսը և Ջեբեղեոսի որդիները ուռկանով ձուկ էին որսում¹⁹: Մարկոսին պատկերող մանրանկարում ծաղկողը քառակուսի շրջանակի մեջ կապգրով արտահայտել է իր անունը՝ ԴԱՆԵԼ (104բ):

Հատուկ ուշադրության է արժանի Հովհաննես ավետարանչի և նրա աշակերտ Պրոխորոնի պատկերը: Հովհաննեսի պարականոն գրվածքի համաձայն՝ ավետարանիչը պատկերված է Պատմոս կղզու բնակարի խորքի վրա: Կայծակի և որոտի տակ ներշնչված Հովհաննեսն իր աշակերտ Պրոխորոնին թելադրում է ավետարանը: Հովհաննեսը կանգնած է՝ հայացքը երկինք հառած, իսկ պատանի Պրոխորոնը պատկերված է ժայռի հեքին, աթոռակին նստած, դեմքն ուղղած դեպի թուղթը: Պատկերի վերին երկու անկյուններում քառորդ շրջաններ են պատկերված, որոնցից մեկից դուրս է գալիս կարմիր մի թեզանիք՝ աստվածային աջը հորիզոնական ուղղությամբ: Մյուս քառորդից՝ Սուրբ Հոգին՝ աղավնու տեսքով: Հովհաննեսը ներկայացված է վարդագույն, իսկ Պրոխորոնը՝ դեղին պարեգոտով: Չորս ավետարանիչները և Պրոխորոնը

¹⁷ **Friend A. M. Jr.** The portraits of the evangelists in Greek and Latin manuscripts. Cambridge, 1927, p. 123-124:

¹⁸ **Դազարյան Վ.**, Սարգիս Պիճակ, Երևան, 1980, էջ 41:

¹⁹ **Покровский Н. В.** Очерки памятников искусства и иконографии. Москва, 2001, стр. 37.

ուկե լուսապսակներով են՝ երիզված սպիտակ կետերով: Ավետարանիչների խոշոր մարմինները՝ փոքր ոտնաթաթերով, իրենց հետաքրքիր զուգահեռներն ունեն Թոփգարուի հայկական մի ձեռագրի՝ Սկևռայում գրված 1273 թ. Ավետարանի հետ: Այս երկու ձեռագրերի ավետարանիչների պատկերներն էլ իրենց հերթին ոճական և պատկերագրական ընդհանրություններ ունեն ՄՄ 345 Աստվածաշնչի հետ (1270 թ.), որը Հովհաննես արքաեղբոր դպրոցի լավագույն օրինակներից է²⁰: Լուսապսակների նման նկարազարդումը բնորոշ է Սարգիս Պիծակի և Հովհաննես արքաեղբոր ձեռագրերի ավետարանիչների պատկերներին²¹: Ավետարանիչների պատկերները շրջանակների մեջ են: Շրջանակները նախշազարդված են ոլորազարդերով, արմավներով, շուշաններով: Հնարավոր է, որ ավետարանիչների պատկերատիպի համար հիմք են հանդիսացել ԺԳ-ԺԴ դարերի կիլիկյան մանրանկարչական դպրոցի օրինակները: Դանելը քաջատեղյակ է եղել կիլիկյան և բյուզանդական մանրանկարչական արվեստի ավանդույթներին: Երկու վարպետների ծաղկած ձեռագրերում ավետարանիչների կերպարները միմյանց են առնչվում մի շարք առանձնահատկություններով: Հստակ կարող ենք ասել, որ ավետարանիչների պատկերները մանրանկարչական բազում ընդհանրություններ ունեն կիլիկյան ԺԳ-ԺԴ դարերի մանրանկարչության հետ:

Ճոխ ու հագեցած մանրանկարչությամբ են աչքի ընկնում նաև անվանաթերթերը, որոնց հորինվածքում ներդաշնակ համադրված են երկաթագրի գեղեցկությունը, ավետարանչի խորհրդանշանների հետ հանդես եկող խոշոր սկզբնատառը, ինքնատիպ ճակատազարդը, փարթամ, խաչով պսակված լուսանցազարդը: Կիսախորաններում հենքը ոսկի է: Յուրաքանչյուր անվանաթերթի ճակատազարդի կամարի տակ գրված է համապատասխան Ավետարանի խորագիրը, օրինակ՝ «Աետարան Ըստ Մաթեոսի» և «ՋըՌըստակէս յիշեցէք ի Քրիստոս» (18ա): Այս գրությունից տեղեկանում ենք, որ ձեռագիրն ունեցել է երկու գրիչ՝ Հակոբ կրոնավորը և Ռստակեսը: Ճակատազարդի ներսում հիմնականում օգտագործված են հյուսվածքազարդեր, ոլորազարդեր, վարդյակներ՝ ոճավորված ականթի և արմավենու տերևներով, շեղանկյունների-խաչերի-քառակուսիների երկրաչափական կանոնավոր միացություններ: Ճակատազարդի վերին անկյունազուգումների վրա պատկերված են բուսազար-

²⁰ **Մանուկեան Ս.**, Մատթեոս ատետարանչի նորայայտ պատկերը ՄՄ Հ⁴⁰ 5546 ձեռագրում, «Սիոն», 2016, յուլիս-դեկտեմբեր, էջ 45:

²¹ **Ազարյան Լ.**, Կիլիկյան մանրանկարչությունը XII-XIII դդ., Երևան, 1964, էջ 80:

դերից կազմված եղջյուրներ, իսկ կենտրոնում՝ խաչի շուրջը, համաչափ դասավորված երկու թռչուն՝ սիրամարգեր կամ կենդանիներ: Պարզ ու գեղեցիկ ձևերով են պատկերված խորաններն ու լուսանցազարդերը: Խորանների ճակատազարդերի ներսը ծածկված է վարդագույնի հավասար շերտով, որի հենքին նկատվում են հյուսվածքազարդեր, արմավենու հյուսածյուղեր և տերևազարդեր, բուսական և երկրաչափական (հատվող քառանկյուններ, շեղանկյուններ, իրար հյուսված խաղողի որթագալարներ, ականթի տերևներ) տարրեր: Ճակատազարդի վերին հատվածի կենտրոնում՝ սկիհի կամ խաչի շուրջը, համաչափ դասավորված են երկու կամ չորս դիմահայաց թռչուններ՝ սիրամարգ, լոր, ճնճուկ՝ կատարված դեկորատիվ զարդանկարային արվեստին բնորոշ պարզությամբ և հմտությամբ²²: Այդ թռչունները խորհրդանշում են հավատացյալների քրիստոնեական հավատքը: Խնամքով են նկարված բազմաթիվ լուսանցազարդեր: Այստեղ մեծ թիվ են կազմում հնավանդ օղակազարդերը, որոնց ներսում տեղադրվում են բնագրերի գլխատառերը: Շրջանագծերի վերևի ու ներքևի եզրերին հաված են տերևազարդեր: Հիմնականում կազմված են երկրաչափական և բուսական ոճավորված զարդանախշերից, երբեմն էլ արտահայտված են թռչունների, խաչերի տեսքով: Հանդիպում են նաև ավանդական հուշկապարիկներ՝ թագակիր: Լուսանցազարդերում մեծ թիվ են կազմում նաև բուսական զարդանախշերի հետ միահյուսված կենդանիների պատկերները (նապաստակ, առյուծ, կապիկ, թռչուն, առասպելական կենդանիներ): Այս տեսակետից մասնավորապես հետաքրքրական են եղնիկները, խոյերը՝ իրենց բնական և տպավորիչ շարժուն ձևերով: Ակնառու է, որ ծաղկողը բավական հմուտ է կենդանիներ պատկերելու մեջ: Խիստ ուշագրավ են թռչնապատկերները: Խորանների և լուսանցազարդերի նման ձևավորումը մանրանկարչական բազում ընդհանրություններ ունի ԺԴ դարի Վասպուրականի մանրանկարչական դպրոցի հետ: Ավետարանի գրադաշտն աչքի է ընկնում նաև բազմաթիվ զարդագրերով, որոնք հիմնականում հանգուցագրեր, կենդանագրեր ու թռչնագրեր են, երբեմն էլ առանձին սկզբնատառեր մարդադեմ են: Հանդիպում են նաև հուշկապարիկի տեսքով զարդագրեր: Զարդագրերից առանձնանում է Հ տառը, որը թռչուն է, որի բերանից դուրս է գալիս հուշկապարիկ:

Այսպիսով, ձեռագրի նկարազարդումներն արվել են ոչ թե մեկ, այլ, թերևս, երեք տարբեր ծաղկողների կողմից: Առաջինը հեղինակն է տերունա-

²² Հակոբյան Հ., Վասպուրականի մանրանկարչությունը, գիրք Ա, Երևան, 1976, էջ 64:

կան պատկերների, որտեղ զգացվում է անմիջական կապը կիլիկյան և Վասպուրականի մանրանկարչական դպրոցների հետ, երկրորդը՝ խորանների, լուսանցազարդերի և զարդագրերի և իր նախապատվությունը տալիս է Վասպուրականի դպրոցին: Երրորդը, որի անունը մեզ հայտնի է (Դանել), ծաղկոլն է Ավետարանիչների և անվանաթերթերի: Դանել ծաղկողի արվեստում զգացվում է կապը կիլիկյան և բյուզանդական մանրանկարչության հետ: Ավետարանի նկարազարդումները միմյանցից տարբերվում են իրենց կատարողական վարպետությամբ, պատկերման ու գունավորման ոճով: Ձեռագրում միաձուլված են հայ միջնադարյան մանրանկարչության հայտնի երեք տարբեր դպրոցների ուղղությունները:

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Մաշտոցյան Մատենադարանի մի շարք ձեռագրեր հայտնի են իրենց գրչական ու մանրանկարչական արվեստի բացառիկ կատարելությամբ: Այդպիսի ձեռագրերից է Հ^մ 3708 Ավետարանը: Ձեռագիրն արժեքավոր է թե՛ իր շքեղ մանրանկարչությամբ և թե՛ իր հիշատակարանների բազմազանությամբ: Ձեռագրի նկարազարդումներն արվել են ոչ թե մեկ, այլ, թերևս, երեք տարբեր ծաղկողների կողմից: Ավետարանի նկարազարդումները միմյանցից տարբերվում են իրենց կատարողական վարպետությամբ, պատկերման ու գունավորման ոճով:

Բանալի բաներ – Ավետարան, Վասպուրական, Կիլիկիա, ավետարանիչ, ծնունդ, ծաղկող, լուսանցազարդ, տերունական, ձեռագիր:

СИМОНЯН АРПИНЕ

ИСКУССТВО МИНИАТЮР РУКОПИСИ 3708 МАТЕНАДАРАНА ИМ. МАШТОЦА

Ряд рукописей Матенадарана известен исключительным совершенством искусства каллиграфии и миниатюр. Одной из подобных рукописей является 3708 Евангелие Матенадарана имени Маштоца. Рукопись ценна как своими роскошными миниатюрами, так и разнообразием своих мемуаров. Иллюстрации рукописи выполнялись не одним, а тремя разными иллюстраторами. Иллюстрации Евангелия отличаются друг от друга изобретательностью их создания и стилем их изображения и раскраски.

Ключевые слова – евангелие, Васпуракан, Киликия, миниатюра, евангелист, иллюстратор, маргиналь, рукопись.

SIMONYAN ARPINE

THE MINIATURE ART OF THE MANUSCRIPT 3708 OF MASHTOTS MATENADARAN

A series of the manuscripts in the Matenadaran are famous for the exclusive perfection of their calligraphic and miniature art. One of the similar manuscripts is N 3708 Gospel of Mashtots Matenadaran. The manuscript is valuable both for its luxurious miniature and for the variety of its commentaries. The illustrations of the manuscript were performed not by one but by three different illustrators. The illustrations of the Gospel differ from each other in the ingenuity of their creation, in the style of their illustration and illumination.

Key words – Gospel, Cilicia, Vaspurakan, Evangelist, illustrator, manuscript, miniature, marginal.



Նկ. 1. Մոզերի երկրպագություն, ՄՄ ձեռ. Հմր 3708:



Նկ. 1ա Մոզերի երկրագություն, Էջմիածնի Ավետարան, ՄՄ ձեռ. Հ^մ 2374:
Նկ. 1բ Մոզերի երկրագություն, սրվակ Մոնց քաղաքից:



Նկ. 1գ Թորոս Ռոսլին, Կեռանի և Լևոնի պատկերությունը,
Ս. Հակոբյանց վանքի մատենադարան, ձեռ. Հ^մ 2660:

ԳԵՐՄԱՆԱՑԻ ԵՐԳԵՀՈՆԱՀԱՐ՝ ՄԱՐՏԻՆ ԼՅՈՒԿԵՐ

Ականավոր գերմանացի երաժիշտ Մարտին Լյուկերն այն երաժիշտներից է, որը կարող է թափանցել երաժշտական նյութի առկայության բովանդակալից վերաիմաստավորման և գեղարվեստական գաղափարի խորաթափանցության հորիզոններ, որտեղ ծայնը և ներքին ռիթմը զուգակցում են կոնտրաստային մեծ արտահայտչամիջոցների լայն սպեկտրի ներքո (էքսպրեսիվ ներքին ընդգրկում և գեղարվեստական ներքին խորաթափանցություն): Կատարողական մեծ վարպետության շնորհիվ երգեհոնահարն իր նվագացանկում կարող է ընդգրկել տեխնիկապես բարդագույն ստեղծագործություններ: Մ. Լյուկերն իր կատարողական պրակտիկայում զուգակցում է շատ ուշագրավ կոնտրաստներ՝ թե՛ ծրագրի ընտրությամբ, թե՛ ծրագրի սխեմայի ճիշտ տրամաբանությամբ:

Երաժիշտն ընդգրկում է իր կատարողական ցանկի մեջ այնպիսի ականավոր կոմպոզիտորների ստեղծագործություններ, ինչպիսին են՝ Դիտրիխ Բուքսթեհուդե, Յոհան Սեբաստիան Բախ, Յեզար Ֆրանկ, Մաքս Ռեգեր, Պաուլ Հինդեմիթ, Օլիվյե Մեսսիան և ուրիշներ:

Մարտին Լյուկերը ծնվել է 1953 թ. հոկտեմբերի 11-ին Գերմանիայի Ֆեդերատիվ Հանրապետության Պրեոգիշ Օլդենդորֆ քաղաքում: Հանովերում ավարտել է երգեհոնահար պրոֆեսոր Ֆոլքեր Գվինների դասարանը և ուսանել լեգենդար Անտոն Հայլերի մոտ (Վիեննա):

Երգեհոնային հեղինակավոր մրցույթների դափնեկիր է: Համերգներով ելույթ է ունենում բազմաթիվ երկրներում: Հանդես է եկել նաև որպես մենակատար մի շարք նշանավոր նվագախմբերի հետ, մասնավորապես Գերմանիայի սիմֆոնիկ և կամերային նվագախմբերը՝ Համբուրգի NDR- սիմֆոնիկ նվագախումբ, Քյոլնի նվագախումբ, Դյուսելդորֆի Tonhalle նվագախումբ, Մայնի Ֆրանկֆուրտի Museumorchester, երիտասարդական Deutschen Philharmonie և Ensemble Modern նվագախմբերի հետ:

1983-ից մինչև 2016 թ. եղել է Ֆրանկֆուրտի Երաժշտական և Արվեստի բարձրագույն կոնսերվատորիայի պրոֆեսոր: 1985 թ. հունվարից մինչև

1995 թ. իրագործել է խոշոր համերգային նախագիծ Ֆրանկֆուրտի Սուրբ Կատարինե եկեղեցում, որտեղ երաժիշտը 17 երգեհոնային երեկոներից ընթացքում կատարել է Յ.Ս.Բախի բոլոր երգեհոնային ստեղծագործությունները: Մ.Լյուկերը հեղինակ է նաև մի շարք ծայնասկավառակների:

Ժամանակակից մամուլը, հայտնի պարբերականները բազմիցս են անդրադարձել երաժշտի ստեղծագործական գործունեությանը: Օրինակ, հայտնի «Frankfurt Neue Presse» թերթի լրագրող Մաթիաս Գերհարթը իր «Բախը կանգնած է բոլոր՝ չորս ուղղություններից բարձր» հոդվածում նշում է¹, որ Մարտին Լյուկերն իր վերջին՝ «Հյուսիսից Հարավ» համերգի ժամանակ շաղկապեց երգեհոնային երաժշտության դպրոցի տարբեր ավանդույթների ներկայացուցիչների՝ Դիտրիխ Բուքսթեհուդեի, Նիկոլաուս Բրունսի, Գեորգ Մուֆֆատի, Ջիրոլամո Ֆրեսկոբալդիի և Յոզեֆ Լաբորի ստեղծագործությունները: «Հյուսիսից Հարավ» կոչեց Մարտին Լյուկերն իր երգեհոնային համերգի նշանաբանը, որը կայացավ Ֆրանկֆուրտի Սուրբ Կատարինե եկեղեցում: Համերգի հիմնական գաղափարը և ծրագրի տարբեր շերտերը, սակայն, կապվում էին մի կոմպոզիտորի շուրջ, որը բոլոր ուղղություններից բարձր է կանգնած: Դա Յոհան Սեբաստիան Բախն է: Այս համերգի ընթացքում Լյուկերը բարձրագույն մակարդակով ունկնդրին ցուցադրեց Հյուսիսի և Հարավի դպրոցների կոմպոզիտորների ներկայացուցիչների հարուստ ավանդույթները, նրանց երաժշտական լեզվի հիմնական շերտերը: Գերմանիայի Կասսել քաղաքի «Hessisch-Niedersächsische Allgemeine Kassel» թերթի լրագրող Ֆոն Վերներ Ֆրիտշը գրում է², որ ոչ բոլոր երգեհոնահարներն են համարձակվում հանձն առնել կատարել Մաքս Ռեգերի՝ 1903 թ. գրված «Վարիացիաներ և Ֆուգա (fis-moll) op.73» ստեղծագործությունը: Այս ստեղծագործության մեջ Մ. Ռեգերը նպատակ է ունեցել վարիացիոն տեխնիկայի երաժշտական լեզվի միջոցները հասցնելու բարդագույն կատարողական աստիճանների: Երաժշտական այս կտավը Մ. Լյուկերը հիասքանչ մեկնաբանեց նոր՝ Սուրբ Մարթինս եկեղեցու Ռիգեր-երգեհոնի վրա, և այն հանդիսացավ նրա համերգի ծրագրի վերջնա-

¹ Gerhart M. Bach Steht über allen Himmelsrichtungen. Kultur und Service. Frankfurt Neue Presse vom 05.09.2017, Seite 22.

² Fritsch Von Werner. Haste Töne? Jede Menge, Hessisch-Niedersächsische Allgemeine Kassel. HNA Kassel, 03.07.2017.

մասի ավարտական բարձրակետը:

Մ. Լյուկերը ոգևորում է ունկնդրին ոչ միայն վիրտուոզ նվագով, այլև նաև համերգի ծրագրի բովանդակության կառուցվածքի ընտրությամբ: Համերգի ընթացքում մոտ 200 հանդիսատեսների առջև նա ներկայացրեց հրաշալի կոնտրաստներ, գործիքի հնչյունային հնարավորությունների ամբողջական բազմազանություն, պայծառ «սոլո» ռեգիստրների գույներ, «Organo pleno» ամբողջական ռեգիստրների երանգների բազմազանության խառնուրդ, ցայտուն լեզվային ռեգիստրների հնչյուններ, հստակ ուրվագծված հիմնական՝ Prinzipal ռեգիստրների հնչյուններ և փայլուն ձևով ունկնդրին ցուցադրեց ամբողջ համերգի ընթացքում:

Մ. Լյուկերը ներկայացրեց Յ.Ս. Բախի երեք ստեղծագործություններ՝ c-moll Պասակալիա և Ֆուգա և երկու խորալային պրեյլուդ, ինչպես նաև երկու նոր, ժամանակակից կոմպոզիտորների ստեղծագործություններ՝ Ֆրանկ Գերհարդթի «Lectiones per Organo solo» և Ժոզե Մարիա Սանչես Վերդուի «Palimpsestes» վերնագրով ստեղծագործությունները: Գերմանիայի «Halle Westfalen-Blatt» թերթի լրագրող Նիկոլաս Մյուլլերը³ նշում է, որ Սուրբ Հովհաննես եկեղեցու համար մեծ, գրեթե 200 հանդիսատեսի առջև Մ. Լյուկերը ներկայացրեց իր փայլուն ծրագիրը: Համերգի ստեղծագործությունները պատվում էին Վադրդյան աստղի թեմատիկայի շուրջ: Ծրագրում ընդգրկված էին Դիտրիխ Բուքսթեհուդեի, Մաքս Ռեգերի և Օլիվյե Մեսսիանի ստեղծագործությունները: Օրինակ՝ Մ. Ռեգերի «Wie schön leuchtet der Morgenstern» խորալային Ֆանտազիայում նա գունային ազդեցիկ բազմազանությամբ ներկայացրեց երրորդ տողի Cantus firmus-ի գրեթե նուրբ և վեհ շերտը: Երաժիշտն իր անհատական կատարողական տեխնիկայով ցուցադրեց այս խորալային Ֆանտազիայի հագեցած դինամիկ բարձրակետի գույները: Իսկ իր վարպետությամբ, մաքրամաքուր նվագով Լյուկերը ժամանակակից, բարդ մի ստեղծագործություն՝ Օլիվյե Մեսսիանի «Meditation sur le Mystere de la Sainte» 1969 թ. գրված երգեհոնային ցիկլից VI մեդիտացիան հասցրեց հնչյունային կառուցվածքի լուսային բարձրակետի փայլատակման: Երաժիշտը ունկնդրին ներկայացրեց նաև Օլիվյե Մեսսիանի՝ 1936 թ. գրված «Տիրոջ Ծնունդը» երգեհոնային հան-

³ Müller Von Nikolas. Morgenstern geht über Halle auf Fast 200 Zuhörer genießen Orgelkonzert. Westfalen-Blatt vom 02.02.2015.

ճարեղ ցիկլից «Le Mages» պիեսը՝ VIII մեդիտացիան: Վաղորդյան աստղը, որը մոգերին ուղեկցում է Հիսուս մանուկի մոտ, այս ստեղծագործության մեջ ընդունում է երաժշտական շատ վառ կերպարանք: Ստեղնաշարի վրա պարբերաբար հնչում է բարձր ռեգիստրի մոտիվ, որը կարծես սավառնում է այդ ամբողջ տիեզերական գլոբալ իրադարձության վրա: Լյուկերն իր կատարողական ուժի մեջ վառ շեշտում է և ցույց է տալիս ձայների խոշոր գեղանկարիչ Մեսսիանի հարմոնիկ գալակտիկան, որը Մ.Լյուկեր անձի մեջ գտավ մի հանճարեղ մեկնաբանի: Այսպես փայլում էր Բեթլեհեմյան սուրբ ծննդյան աստղը՝ բարոքից մինչև մեր օրեր հասնող երաժշտական հողմերի վեհ բարձունքներում:

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Այս հոդվածը նվիրվում է գերմանացի երգեհոնահար Մարտին Լյուկերի կատարողական գործունեությանը:

Բանալի բառեր – երգեհոն, Լյուկեր, կատարող:

ОВАННЕС МАНУКЯН

НЕМЕЦКИЙ ОРГАНИСТ МАРТИН ЛЮКЕР

Эта статья посвящена исполнительской деятельности немецкого органиста Мартина Люкера.

Ключевые слова – органист, Люкер, исполнитель.

HOVHANNES MANUKYAN

GERMAN ORGANIST MARTIN LUECKER

This article is dedicated to German organist Martin Luecker's performing activity.

Key words – organist, Luecker, performer.

ՆԱԽԱՔՐԻՍՏՈՆԵԱԿԱՆ ՇՐՋԱՆԻ ԽՃԱՆԿԱՐՆԵՐՆ ԱՐՏԱՇԱՏՈՒՄ

Հայ ժողովրդի մշակույթի պատմության էջերն աստիճանաբար բացվել են պեղումների շնորհիվ:

Վերջին տարիներին հայոց հնագույն մայրաքաղաք Արտաշատում կատարված հնագիտական պեղումներն ի հայտ բերեցին վաղ շրջանի խճանկարի եզակի օրինակներ, որոնք զարդարել են բաղնիքի հատակը:

Հայաստանում ուշ անտիկ շրջանում ծանոթ էին հունա-հռոմեական աշխարհում լայն տարածում ստացած կոմունալ տեխնիկայի նվաճումներից մեկին՝ բաղնիքների շինարարական սկզբունքներին, որոնք տարածում են ստանում նաև Հայաստանում: Այդ են վկայում Գառնիում և Արտաշատում հայտնաբերված մասնավոր ու հասարակական բաղնիքները:

Հայտնաբերված անտիկ բաղնիքներում միշտ չէ, որ պահպանվել են ընդունված ընդհանուր կաղապարները. դա հատկապես վերաբերում է ըստ նշանակության սենյակների դասավորությանը¹: Հաճախ նորամուծություններ էին կատարվում պահպանելով հիմնական սկզբունքները: Այս ամենից ելնելով՝ կարևորվում էր բաղնիքների դեկորատիվ ձևավորումը: Հատակները կամ առաստաղները հարդարում էին խճանկարներով, զարդարում էին նաև արձաններով, առանձին կանգնեցված սյուներով, որոնք, ինչպես Սենեկան է նշում, ոչինչ չէին պահում, այլ ձևական էին, կանգնեցվում էին սոսկ իբրև զարդարանք:

Գառնիում և Արտաշատում պեղված բաղնիքների հարդարանքում են հանդիպում խճանկարչական արվեստը ներկայացնող եզակի նմուշներ:

Արտաշատ մայրաքաղաքը կառուցվել է Արտաշես Առաջինի (մ.թ.ա մոտ 230 – մ.թ.ա. մոտ 160) օրոք՝ մ.թ.ա. II դարում: Հայտնի է, որ Արտաշատի տեղադրությունը որոշելիս հայոց արքային օգնել է կարթագենցի հռչակավոր զորավար Հաննիբալ Բարկան, ով Հռոմի ոխերիմ թշնամին էր: Այն կառուցվել է Արաքս և Մեծամոր գետերի միախառնումով ստեղծված տասներկու փոքր ու մեծ բլուրների վրա: Համաձայն անտիկ հեղինակների վկայությունների՝ քաղաքը եղել է տարածաշրջանի զորեղ քաղաքական և առևտրական կենտրոններից մեկը, գտնվել է միջազգային առևտրական ճանապարհների խաչմե-

¹ **Тирациян Г.** Культура древней Армении. VI в. до н.э.-III в. н. э. Ереван, 1988, стр. 273.

րուկում, այսինքն՝ տեղի ընտրությունը շատ հաջող էր կատարված թե՛ ռազմավարական և թե՛ տնտեսական առումով ու միանգամայն համապատասխանում էր այն բոլոր պահանջներին, որոնք, ըստ անտիկ հեղինակների, անհրաժեշտ էին քաղաքի կառուցման համար²:

Տեղանքի մեծամասշտաբ ուսումնասիրությունները սկսվել են 1967-ին, իսկ արդեն 1970 թվականից պեղումները հարուստ ու բազմատեսակ նյութեր են տալիս՝ բացահայտելով քաղաքի բազմակողմանի զարգացած մշակույթը:

Արտաշատը մի քանի անգամ ավերվել ու վերակառուցվել է: Այն ունի հինգ շինարարական շրջան³: Տնտեսական կապերը նպաստում էին նաև արվեստի փոխազդեցությանը: Հայաստանում տեղական, ուրարտական մշակույթի հետ իրենց կենսունակությունը շարունակում էին պահպանել նաև արեմենյան արքունական արվեստի ավանդույթները: Դա չի խանգարել նոր, հելլենիստական մշակույթի թափանցմանը (մ.թ.ա. III դար), որի ներգործությունը Արտաշիսյանների օրոք ավելի է ուժեղացել: Հայաստանի այդ շրջանի մշակույթի վրա զգալի էր հռոմեական ազդեցությունը:

2003 թվականից սկսած՝ Արտաշատի պեղումներն իրականացվում են բլուրներից դեպի հարավ-արևմուտք՝ Արաքս գետի հարևանությամբ: Այստեղ բացվել են մոնումենտալ շինության հետքեր: Ուշագրավ և բացառիկ է հասարակական բաղնիքը՝ իր հիպոկաուստիկ սյուներով և խճազարդ ամենատարբեր պատկերներով: Այն բաղկացած է ինը մեծ ու փոքր սենյակներից, որոնք բավականին լավ են պահպանվել:

Արշավախմբի ղեկավար հնագետ Ժորես Խաչատրյանն իր հրատարակած հոդվածներում նկարագրում է գտնված խճազարդ հատակները. IV սենյակի խճանկարից մի հատված է պահպանվել հարավային մասում: Հատակը պատված է 0.7-1.2 սմ տրամագծով ֆելզիտի հատիկներով: Ընդհանուր ֆոնը սպիտակ է, որը վերցված է սև գունախիճերից կազմված ուղղանկյուն շրջանակի մեջ: Վերջինիս ժապավենի լայնությունը 8 սմ է, պահպանված երկարությունը՝ 144 սմ: IV դարին պատկանող շարվածքը հեռացնելուց հետո հյուսիս-արևելյան դռան մուտքի մոտ բացվել է ավելի վաղ՝ II դարի վերջ-III դարի առա-

² **Խաչատրյան Ժ.**, Հելլենիստական քաղաքաշինության որոշ ավանդույթների, Երազամույն վայրի և Դվին քաղաքի հիմնադրման մասին, ԼՀԳ, 1987, N 2, էջ 46-57:

³ **Խաչատրյան Ժ., Կանեցյան Ա.**, Արտաշատի VIII բլրի շերտագրությունը, ԼՀԳ, 1974, N 9, էջ 76-91, տե՛ս նաև **Խաչատրյան Ժ.**, Արտաշատի VII բլրի 1973-1975 թթ. պեղումների արդյունքները, ԼՀԳ, 1978, N 8, էջ 56:

ջին քառորդին պատկանող մուտքը: Այդ շերտից պահպանվել է խճանկարը, որը նախորդի նման պատրաստված է ֆելզիտից, 57 սմ լայնությամբ ուղղանկյուն սև շրջանակի մեջ: Երկրաչափական հորինվածքով այս աշխատանքում պատկերված են շեղանկյուններ և ուղղանկյուն եռանկյունիներ:

Ժ. Խաչատրյանը նշում է, որ նման երկրաչափական զարդերով խճանկար բացվել է Փոքր Ասիայի հարավարևելյան հատվածում, Կիլիկիայի Անամուրիում (Eski Anamur) քաղաքի մեծ բաղնիքի սառը ջրով լողանալու (frigidarium) սենյակի մուտքի շեմին, որի շեղանկյուն և ուղղանկյուն զարդերը, ի տարբերություն Արտաշատի խճանկարի, արված են սպիտակով մուգ կապույտ ֆոնի վրա: Այն թվագրվում է III դարի երրորդ քառորդով⁴:

Խճազարդ է եղել նաև IV սենյակի հարավարևմտյան մասում բացված քառանկյուն հորը:

2008 թվականին բացվել են նաև IV սենյակի արևելյան հատվածի VIII և IX սենյակները: VIII սենյակի հարավային հատվածի խճանկարը բավականին լավ է պահպանվել և թույլ է տալիս վերականգնել հորինվածքի ընդհանուր պատկերը: Նրա թեման, նախշերի վերակազմությունը, երկրաչափական և այլ զարդանախշեր իրենց բաղադրիչ մասերով հիշեցնում են գորգային հարուստ զարդարանք: Բազմագույն գեղեցիկ պատկերը՝ համաչափ դասավորված մանրամասներով, շքեղ տպավորություն է թողնում: Սպիտակ, համեմատաբար խոշոր հատիկներով շարված եզրային հատվածին հաջորդում է լայն, ուղղանկյուն մուգ կապույտով արված շրջանակ՝ շեղանկյուն և ուղղանկյուն երկրաչափական զարդերով: Դրան հաջորդում է քառակուսի, ոճավորված պարանախյուսքով շրջանակի մեջ վերցված, միահյուսված վեց շրջան: Բոլոր օղակներն ունեն իրենց երիզանախշերը: Վերջիններս առանձին են օղակից և վերին մասում հյուսվելով՝ վերածվում են ութանման հյուսված երեքզարդի: Երիզանախշի ներքևում օղակներն ունեն երեք տեսակի ժապավենաձև, ալիքաձև զարդաշարան, որը խորհրդանշում է ծովի հանգիստ վիճակը, և ոլորուն ծայրով նախշեր, որն ավելո՞ծվող ծով է նշանակում: Հետաքրքիր են քառակուսու անկյուններում պատկերված երկսայրի սակրերը⁵ իրենց կոթառով: Խճանկարի հորինվածքն աչքի է ընկնում իր բազմազանությամբ, կուռ կառուցվածքով, զարդերի հարըստությամբ:

⁴ **Խաչատրյան Ժ.**, Արտաշատի «Երազամոյն» վայրի տաճարը և կից համալիրները, «Պատմա-բանասիրական հանդես», Երևան, 2009, N 1, էջ 125:

⁵ Երկբերան սակրի մասին մի հիշատակություն ունի Մովսես Խորենացին՝ կապված պաշարված Տիգրանակերտի (359 թ.) պարիսպների հիմքերը քանդելու հետ:

Ուշադրության է արժանի նաև IX սենյակի խճանկարը, որը նույնպես բազմագույն է: Այն թեև մեզ է հասել բեկորային վիճակում, այդուամենայնիվ միայն գտածոներով կարելի է ասել, որ այն ունեցել է հարուստ հորինվածք: Եզրային մասը պատրաստված է եղել ֆելզիտի սպիտակ, համեմատաբար խոշոր հատիկներով: Պատկերներն արված են կանաչ, վարդագույն, սպիտակ, սև, դեղնավուն սմալտայով: Այստեղ, ըստ պատկերի մասերի, օգտագործվել են տարբեր ձևերի ու չափերի հատիկներ, հաճախ այնքան մանր, որ կարելի է շարել միայն փոքրիկ ունելիով: Ի տարբերություն VIII սենյակի խճանկարի, որը միայն երկրաչափական հորինվածք ունի, այստեղ գտնվել է մարդու դեմքի մի հատված, որում երևում է աջ աչքը, ճակատի մի մասը, մազերը, քիթը ու բերանը: Մեկ այլ բեկորի վրա պահպանվել է սև հատիկներով գրված լատիներեն արձանագրություն - VER, որը նշանակում է գարուն, մեանդրի տարբեր ձևեր, ծաղիկներ և այլ գարդեր: Անդրադառնալով պահպանված դիմապատկերին և մասնավորապես աչքին՝ նշենք, որ այն իր արտահայտությամբ, քթարմատին մոտիկ լայն բացվածքով նման է Գառնիի խճանկարում պատկերված կերպարների հայացքին: Հետագայում աչքերի նման արտահայտություն տեսնում ենք Էջմիածնի Ավետարանի կազմի Տիրամոր (VI դ.) և Լմբատի Սբ Ստեփանոս եկեղեցու քառակերպի (տետրամորֆեր) պատկերներում (VII դ.), որոնց մասին Լ.Դուռնովն հետևյալ եզրահանգման է եկել. «Վեր քաշված խիտ հոնքերը, քթարմատին մոտիկ լայն բացված խոշոր աչքերը՝ վերին արտևանունքների տակ կախված աշխույժ բիբերով, նեղ և երկար փոքրիկ ռունգերով փոքր-ինչ կորնթարդ քիթը, երկարավուն բերանը՝ երբեմն փոքր-ինչ անորոշ գծագրով, դեպի ցած ձգվող դեմքի գրեթե կանոնավոր օվալը, թեթևակի շառագունած մաշկի ընդգծված բաց գույնը՝ իրական հիմքի վրա ստեղծված միշտ կենդանի հայկական դեմքի այդ յուրահատուկ տիպը կարմիր թելի նման անցնում է հայ միջնադարյան կերպարվեստի միջով՝ հազվադեպ մթագնելով դրսից եկած ինչ-որ ազդեցության տակ»⁶: Արտաշատի և Գառնիի խճանկարները ցույց են տալիս, որ պատկերագրության այդ ձևը կիրառվել է նաև ավելի վաղ դարերում:

Ըստ Ժ.Խաչատրյանի՝ VIII և IX սենյակների խճանկարները կարող են լինել II դարի վերջի և III դարի սկզբի աշխատանքներ: Նրանք հասարակական բաղնիքի սկզբնական շրջանի հորինվածքներից են, որը հաստատելու

⁶ **Дурново Л.** Очерки изобразительного искусства средневековой Армении. Москва, 1979, стр. 96.

համար արշավախմբի ղեկավարը նշում է տեղում գտնված Սեպտիմոս Սևերոսի՝ Պոնտոսի Ամասիայում 206-207 թթ. թողարկված բրոնզե դրամը⁷: Պահպանված խճանկարները մակերեսով ավելի մեծ են Գառնիի բաղնիքի հատականկարից և Հայաստանում մինչև օրս հայտնաբերված խճանկարի ամենամեծ և եզակի նմուշներն են: Նշենք նաև, որ եթե Գառնիի խճանկարում սմալտայի կիրառություն չկա, ապա այն առկա է Արտաշատում:

Այսպիսով, մինչև քրիստոնեական կրոնի ընդունումը հայկական ճարտարապետությունը, շփման մեջ գտնվելով հարևան երկրների արվեստների հետ, ստանալով և վերամշակելով առանձին ձևեր և մանրամասներ, հիմնականում ընթացել է զարգացման ուրույն ուղիով:

Հայկական նախաքրիստոնեական շրջանի մշակույթը ոչ միայն չմոռացվեց, այլև հիմք հանդիսացավ վաղքրիստոնեական արվեստի զարգացման համար:

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Հայաստանում ուշ անտիկ շրջանում ծանոթ էին հունա-հռոմեական աշխարհում լայն տարածում ստացած կոմունալ տեխնիկայի նվաճումներից մեկին՝ բաղնիքների շինարարական սկզբունքներին: Կարևորվում էր նաև բաղնիքների դեկորատիվ ձևավորումը: Այդ են վկայում Գառնիում և Արտաշատում հայտնաբերված մասնավոր ու հասարակական բաղնիքները և վերջիններիս խճազարդ հատակները: Վերջին տարիներին հայոց հնագույն մայրաքաղաք Արտաշատում կատարված հնագիտական պեղումները (ժ.Խաչատրյանի ղեկավարությամբ) ի հայտ բերեցին վաղ շրջանի խճանկարի եզակի օրինակներ, որոնք զարդարել են բաղնիքի հատակը և թվագրվում են՝ II դարի վերջ և III դարի սկիզբ:

Վերջիններս Հայաստանում անտիկ շրջանի մոնումենտալ դեկորատիվ արվեստի եզակի նմուշներ են:

Բանալի բաներ – արվեստ, խճանկարչություն, բաղնիք, դեկորատիվ հարդարանք, Արտաշատ, հելլենիստական, դիցաբանական, պեղումներ:

СЮЗАННА ГРИГОРЯН

ДОХРИСТИАНСКИЕ МОЗАИКИ АРТАШАТА

В конце античного периода на территории Армении были осведомлены о принципах строительства бань. Придавалось значение также декоративному

⁷ **Խաչատրյան ժ.**, Արտաշատի «Երագամոյն» վայրի տաճարը և կից համալիրները, Պատմա-բանասիրական հանդես, 2009, N 1, էջ 132:

убранству бань. Доказательством являются частные и общественные бани с мозаичными полами, обнаруженные в Гарни и Арташате. С 2003 года раскопки Арташата осуществляются на юго-западной стороне сохранившихся холмов на берегах реки Аракс. Здесь были открыты уникальные следы монументального здания. В частности, отметили общественную баню с гипокустическими колоннами и множеством мозаик. Она состоит из 9 больших и маленьких комнат, которые очень хорошо сохранились. Это уникальные образцы монументального декоративного искусства античного периода в Армении.

Ключевые слова – искусство, мозаики, баня, декоративный орнамент, Арташат, эллинистической, мифологические, раскопки.

SYUZANNA GRIGORYAN

PRE-CHRISTIAN MOSAICS IN ARTASHAT

In late antique period in the territory of Armenia people were aware of bath-building principles. The design of baths was also of importance. Private and public baths with mosaic floors, discovered in Garni and Artashat provide the evidence. Since 2003 excavations of Artashat are carried out in the south-western side of the preserved hills on the banks of the river Araqs. Here unique traces of monumental building were discovered. Especially, a public bath with hypocaustic columns and with a variety of mosaics has been noted. It consists of 9 large and small rooms, which have been very well preserved. These are unique examples of monumental decorative art of antique period in Armenia.

Key words – arts, mosaics, bath, decorative ornament, Artashat, Hellenistic, mythological, excavations.



**ԳՐԻԳՐ ԼՈՒՍԱՎՈՐՉԻ ՊԱՏԿԵՐԸ ՄԵՍՐՈՊ ՄԱՇՏՈՅԻ ԱՆՎԱՆ
ՄԱՏԵՆԱԴԱՐԱՆՈՒՄ ՊԱՀՎՈՂ XVII դԱՐԻ
ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՁԵՌԱԳՐԵՐՈՒՄ**

XVII դարից մեզ հասած Գրիգոր Լուսավորչի կերպարները նախորդ շրջանի՝ համեմատ աչքի են ընկնում արդեն լիովին անհատականացված դիմագծերով, դիմախաղով, որն արտահայտում է աստվածային խաղաղություն և ուրախություն, շքեղ կաթողիկոսական հանդերձով, գլխի գեղեցիկ և ճոխ հարդարանքով:

Այս շրջանում ենք տեսնում Լուսավորչի՝ էջով մեկ արված պատկերը /նկ.1/ (Մաշտոցի անվ. Մատենադարան N°1501 /6թ/, XVII դ., գրիչ՝ Գրիգոր, ստացող՝ Պարոն Ոսկան²), որտեղ սուրբը ներկայացված է ճարտարապետական երկու կառույցների խորքի վրա, ընդ որում այդ կառույցների տանիքները վարդագույն են, վերևում երկինքն է՝ գեղեցիկ ռճավորված ամպերով: Պատկերում նկարիչն օգտագործել է ամբողջ տարածքը, չկա ազատ տարածություն՝ միաժամանակ չձանրաբեռնելով նկարը: Հորինվածքի տարածությունը պայմանական է: Այդուհանդերձ երկնքի և շենքերի խորքի վրա Լուսավորչի կերպարանքն առաջ է մղված, ինչը ստեղծում է տարածության որոշակի խորություն: Նկարիչը հորինվածքը կառուցել է այնպես, որ Լուսավորչի կերպարը տեղադրված լինի հորինվածքի կենտրոնում՝ բլրի և ճարտարապետական կառույցների հատման տեղում՝ դրանով իսկ շեշտելով կերպարի մեծությունը, որին էլ լրացնելու է գալիս կերպարի բարձր հասակը: Լուսավորչին պատկերված է կաթողիկոսական հանդերձով՝ դեղնակարմրավուն շուրջառով, խաչերով զարդարված եմփփորոնով, երկտակ շապիկով, խաչերով պատված փորուրարով, սպիտակ հողաթափերով, գլխին՝ մարգարիտներով եզերված միթրայով³, մի ձեռքով օրհնում է, իսկ մյուսով պահում է Ավետարանը, որը, ինչպես երևում է,

¹ **Կատվայան Ք.**, Գրիգոր Լուսավորչի պատկերը XIII-XIV դդ. հայ ձեռագրարվեստում Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական 11-րդ նստաշրջանի նյութեր, Երևան, 2017, էջ 182-187:

² Մայր ցուցակ....., Հ. Ե, Երևան, 2009, էջ 9:

³ **Հացունի Վ.**, Պատմություն հին հայ տարագին, Վենետիկ, 1924, էջ 402,403:

XV դարից միթրան փոխարինում է կնգուղին ու դառնում և՛ եպիսկոպոսական, և՛ կաթողիկոսական հանդերձի անբաժան մաս: Հետագա դարերում կրելով լատինական ոճի ազդեցությունը՝ միթրան ավելի բարձրանում է:

ունի կապիչներ և վրան ագուցված խաչ: Կերպարանքի մոդելավորումն արված է ուրվագծումով, որը ներկայացնում է մարմնի մասերը ընդհանուր գծերով՝ ստորին մասում առհասարակ չընդգծելով մարմնի կառուցվածքը: Հագուստը գունային առումով բավականին հարուստ է (վարդագույն, մանուշակագույն, կանաչ, դեղին, կարմիր), և չնայած գույների նման բազմազանությանը՝ նկարիչը կարողացել է նուրբ և փափուկ անցումներով ստեղծել ներդաշնակ և գեղեցիկ համադրություն՝ օգտագործելով նաև կիսատոներ, բաց և մուգ երանգներ: Գունավոր գծերի ուղիղ և կոր անցումների միջոցով նկարիչը կարողացել է հասնել հագուստի գեղեցիկ ծալքավորման: Ի տարբերություն Լուսավորչի նախորդ կերպարների՝ այստեղ նա պատկերված է դեմքի ուրախ արտահայտությամբ, որը նշմարելի է դառնում ժպիտի շնորհիվ: Լուսավորչին ներկայացված է մինչև ուտերն իջնող բաց գույնի մագերով, երկար մորուսով, որը ներքևում երկատված է, կերպարի համաչափությունները պահպանված են:

Այստեղ ճարտարապետական կառույցները հիշեցնում են ավելի շուտ եվրոպական, քան հայկական շինություններ, և եթե հաշվի առնենք վառ գույների անսովոր օգտագործումը (հատկապես վարդագույնի)՝ կարող ենք ենթադրել, որ այս պատկերը ստեղծված է իհարկե հայկական միջավայրում, բայց ոչ հայկական հողում:

Ներկայացնելով Լուսավորչի հաջորդ երկու պատկերները, որոնք զետեղված են մեկը N^o1509 Հայսմավուրքում /82բ/նկ.2/(Մ. անվ. Մատենադարան, 1685թ., գրիչ՝ Փիլիպպոս, ստացող՝ Մահպետի Ջաքարիա դալֆա, Եղիսաբեթ⁴), իսկ մյուսը՝ N^o941 Ոսկեփորիկ-Ճառընտիրում /200ա/նկ.3/ (Մ. անվ. Մատենադարան, Երուսաղեմ, 1689թ., գրիչ, ստացող՝ Գրիգոր երեց Կ. Պօլսեցի)⁵, կարող ենք նշել, որ դրանք բավականին նման են միմյանց ինչպես ոճային, այնպես էլ կատարողական ու գունային լուծումների առումով, և կարելի է ենթադրել, որ այս երկու պատկերներն էլ մեկ նկարչի ձեռքի աշխատանք են: Այս պատկերներն ավելի մոտ են Լուսավորչի՝ XV-XVI դդ. պատկերագրական տիպին՝ հագուստի ձևը, մորուսը, միթրան, և բավականին տարբեր են նախորդ N^o1501 Հայսմավուրքի Լուսավորչի պատկերից, որտեղ տեսնում ենք պատկերագրական նոր գծեր: Երկու պատկերներում էլ Լուսավորչին ներկայացված է տարեց մարդու տեսքով՝ ալեհեր, սպիտակ երկար մորուքով, կաթողիկոսական հանդերձով՝ վարդագույն շուրջառով, կապտականաչավուն շա-

⁴ Մայր ցուցակ....., Հ. Ե, Երևան, 2009, էջ 77, 78:

⁵ Մայր ցուցակ....., Հ. Գ, Երևան, 2007, էջ 1329, 1330:

պիկով, սպիտակ՝ սև խաչերով զարդարված եմփոորոնով, կարմիր՝ շեղանկյուններով պատված փորուրարով, գեղեցիկ քարերով զարդարված միթրայով ու լուսապսակով, ձեռքերում պահում է գալարակ: Ձեռքերը նկարիչը փորձել է ավելի իրապաշտական նկարել, սակայն դեռ պայմանական են: Միթրան վարդագույնի և ոսկու գեղեցիկ համադրություն է, որի ծայրն ավարտվում է խաչով:

Իհարկե կան որոշ տարբերություններ, ինչպես, օրինակ, ի տարբերություն առաջին պատկերի, երկրորդը տեքստային մանրանկար է և ունի շրջանակ: Լուսավորիչն այստեղ պատկերված է դեղին ու կանաչ խորքի վրա: Շրջանակի վերին երկու անկյունները ոճավորված են ոլորուն բուսական զարդանախշերով: Մյուս տարբերությունը կոնքեռի առկայությունն է, որը տեսնում ենք առաջին պատկերում, այն նույնպես փորուրարի պես զարդարված է շեղանկյուններով և երանգավորված է կարմիր գույնով:

Դեմքերը որոշ առումով անհատականացված են, արտահայտիչ ու համաչափ դիմագծային նմանության հետ մեկտեղ տեսնում ենք նաև որոշակի տրամադրություն, ներքին հուզական վիճակ: Առաջին պատկերի դեպքում նկարիչը որոշակի ծավալ է հաղորդում, իսկ երկրորդում պատկերը գրեթե լրիվ հարթ է: Մոդելավորումը կատարված է ուրվագծումով, նկարիչը կարողանում է գունավոր գծերի բաց և մուգ երանգների միջոցով մշակել մարմնի ձևերը նշող հագուստի ծալքերը: Ինչպես նախորդ նկարում, այստեղ ևս տեսնում ենք վարդագույնի լայն կիրառում:

№1512 Հայսմավորքում /78ա/նկ.4/(Մ. անվ.Մատենադարան, *Էջմիածին, Նորագավիթ, 1687-89թթ.*, գրիչ՝ *Գրիգոր Երեւանցի, ծաղկող՝ Մոսէս Էրէց, սւրացող՝ Երեմիա քիյ*).⁶ Լուսավորիչը պատկերված է լուսանցազարդում, նորից կաթողիկոսական հագուստով՝ կապույտ շուրջառով, խաչերով զարդարված կանաչ եմփոորոնով, կանաչ փորուրարով, կարմրադեղնավուն շապիկով, կանաչ հողաթափերով, ակներով զարդարված վարդագույն միթրայով, մի ձեռքով օրհնում է, իսկ մյուսով պահում է Ավետարանն ու գավազանը: Լուսավորիչը պատկերված է որպես տարեց՝ սպիտակ երկար, ներքևում ոլորված մազերով ու «սեպածն» մորուքով, գեղեցիկ ու խոսուն դիմագծերով: Միթրան բավականին բարձր է և տարբերվում է մյուս Լուսավորչի միթրաներից իր կորուսթյամբ, զարդարված է երկու խաչերով, քարերով ու մարգարիտներով, ամբողջովին վարդագույն է: Դեղին շապիկին ծալքեր են հաղորդում կարմիր ուղղահայաց գծերը, որի վրայից էլ իջնում է կանաչ փորուրարը՝ սև խաչերով ու

⁶ Մայր ցուցակ, Հ. Ե, Երևան, 2009, էջ 141-143:

ծաղկանախշով զարդարված: Առաջին անգամ այստեղ ենք տեսնում երկար, մարգարիտներով զարդարված գավազան, որը վերին հատվածում ավարտվում է ոլորած գլխիկով՝ զարդարված բուսական ելուստներով:

Լուսավորչի լուսանցային պատկերներ ենք տեսնում նաև №2463 Շարակնոցում /78ա/ (*Գիմիշխանա*, 1665թ., գրիչ, ծաղկող, կազմող՝ Պեպրոս դպիր *Գիմիշխանացի*)⁷, № 1502 Հայսմավուրքում /5գ/ (*Կ. Պոլիս, 1651թ., գրիչ՝ Քրիստոստոր, ծաղկող՝ Մարկոս, ստացող՝ Խաչատուր, Յովանէս և Մարտիրոս երիցունք*)⁸, որոնք կրկնում են գրեթե նույն պատկերագրությունը, սակայն աչքի չեն ընկնում իրենց գեղարվեստական լուծումներով: Գունային վառ կոլորիտով (կապույտ կոբալտ, ոսկի, մանուշակագույն, վարդագույն, դեղին, կանաչ) են առանձնանում №980 Ճաշոցում /91ա, 331ա/նկ.5/(*Նոր Ջուղա, 17-րդ դար, գրիչ՝ Յարութին, ծաղկող՝ Աստուածատուր, ստացող՝ Խօջայ Սկանդար*)⁹ Լուսավորչի լուսանցային երկու՝ ««Ելն Գրիգորի ի Վիրապէն»» կիսաֆիգուր պատկերները: Երկու պատկերում էլ Լուսավորիչը ներկայացված է միջին տարիքում՝ մուգ մազերով և մորուսով, լուսապսակով, պատկերված ¼ դիրքով, դեմքն արդեն գունաստվերով է պատկերված: Առաջին պատկերում լուսապսակը զարդարված է մարգարիտներով, հագին ունի բուսական զարդանախշերով զարդարված դեղնակարմրավուն շուրջառ, կանաչ շապիկ, խաչերով ձևավորված վարդագույն եմփոդրոն, մի ձեռքով օրհնում է, իսկ մյուսով պահում է ավետարանը: Փոսը պատկերված է պայմանական, որը տեսնում ենք նաև Լուսավորչի նախորդ շրջանի պատկերագրության մեջ, ըստ որի՝ Լուսավորիչը կարծես դուրս է գալիս փոսից, իսկ ներքևում պատկերված են օձեր: Մարմինը լրիվ չէ, բայց բավականին ծավալային ուրվագծումով է արված: Օգտագործելով վառ գունաչափ՝ նկարիչը կարողացել է հասնել գուներանգավորման յուրօրինակ ներկայացման, չենք կարող նաև չնշել, որ ունի գեղեցիկ դիմագծեր՝ մեծ աչքեր, գեղեցիկ քիթ, և միևնույն ժամանակ արտահայտում է ներքին հոգեվիճակը, որոնց շնորհիվ էլ այս պատկերն առանձնանում է Լուսավորչի մյուս պատկերներից: Ի տարբերություն առաջին պատկերի՝ Լուսավորիչը երկրորդում պատկերված է վարդագույն շուրջառով, կապույտ շապիկով, այստեղ պատկերված չէ եմփոդրոնը, Ավետարանը պահում է կանաչ թաշկինակով, նախորդի համեմատ փոսն այստեղ ներկայացված է միայն փոսից ելքի

⁷ Մայր ցուցակ..., Հ. Ը, Երևան, 2013, էջ 171:

⁸ Մայր ցուցակ..., Հ. Ե, Երևան, 2009, էջ 17-19:

⁹ Մայր ցուցակ..., Հ. Գ, Երևան, 2007, էջ 1583, 1584:

հատվածը: Կերպարը մոդելավորված է նորից ուրվագծումով, մարմնի մասերն ընդհանուր գծերով են ներկայացված, ստորին հատվածն առհասարակ պատկերված չէ: Ուղիղ և կոր գունավոր գծերի բաց ու մուգ երանգների միջոցով նկարիչը հագուստին տվել է ծայքեր, հիմնականում օգտագործված են վարդագույնը և կապույտը, ի տարբերություն առաջինի, որտեղ լայնորեն կիրառված է ոսկին: Երկու պատկերներում էլ փորձ է արվում իրապաշտական ներկայացնել ձեռքերը, սակայն դեռևս պայմանական բնույթ են կրում:

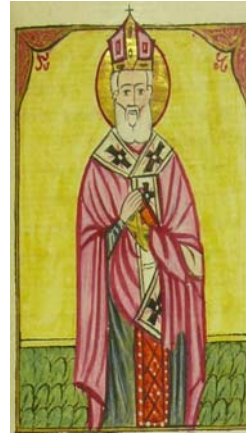
Այսպիսով, Լուսավորչի միակերպ ֆիգուրները XVII դարում դառնում են ավելի ամբողջական, լիարժեք, գունային հարուստ և վառ արտահայտվածությամբ, հագուստի և գլխի հարդարանքի շքեղությամբ, և այս շրջանում է, որ փորձ է արվում սրբին ներկայացնել շրջանակով ու որոշ խորք ունեցող միջավայրում և պատկերներն աստիճանաբար ավելի իրապաշտական են դառնում:



Նկ. 1. Գրիգոր Լուսավորիչ,
Հայսմավուրք, XVII դ.,
Մաշտոցի անվ.
Մատենադարան, №1501:



Նկ. 2. Գրիգոր
Լուսավորիչ, Հայսմավուրք,
1685թ., Մաշտոցի անվ.
Մատենադարան,
№1509 /82բ/:



Նկ. 3. Գրիգոր Լուսավորիչ,
Ոսկեփորիկ-Ճառընտիր,
1689թ., Մաշտոցի անվ.
Մատենադարան, №941
/200ա/:



Նկ. 4. Գրիգոր Լուսավորիչ,
Հայսմավուրք, 1687-89թթ.,
Մաշտոցի անվ. Մատենադարան,
№1512 /78ա/:



Նկ. 5. «Ելն Գրիգորի ի
Վիրապէն», Ճաշոց, XVII դ.,
Մաշտոցի անվ. Մատենադարան,
№980 /91ա/:

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Աշխատանքում ներկայացված են Մ. Մաշտոցի անվան Մատենադարանի՝ XVII դարով թվագրվող ձեռագրերում առկա Գրիգոր Լուսավորչի միակերպ պատկերները: Այս շրջանի Գ. Լուսավորչի պատկերները, ի տարբերություն նախորդ շրջանի պատկերների, ավելի ամբողջական են, լիարժեք, աչքի են ընկնում գունային հարուստ և վառ արտահայտվածությամբ և բավականին իրապաշտական են:

Բանալի բաներ – Գրիգոր Լուսավորիչ, պատկերագրություն, պատկեր, ձեռագիր, երանգավորում, եպիսկոպոս:

КНАР КАТВАЛЯН

ОБРАЗ ГРИГОРИЯ ПРОСВЕТИТЕЛЯ В АРМЯНСКИХ РУКОПИСЯХ XVII-ГО ВЕКА ХРАНЯЩИХСЯ В МАТЕНАДАРАНЕ ИМЕНИ МЕСРОПА МАШТОЦА

В этой статье мы исследуем образы Григория Просветителя, изображенные в рукописях, которые хранятся в Матенадаране имени Маштоца и датируются 17-ым веком. Образы Григория Просветителя, относящиеся к этому

периоду, в отличие от предыдущей эпохи, более цельные и достаточно реалистичные. Им присуще более богатое и яркое выражение цвета.

Ключевые слова – Григорий Просветитель, иконография, изображение, рукопись, нюансировка, епископ.

KNAR KATVALYAN

**THE IMAGE OF GREGORY THE ILLUMINATOR IN THE 17TH CENTURY
ARMENIAN MANUSCRIPTS KEPT IN MATENADARAN AFTER MESROP
MASHTOTS**

The images of Gregory the Illuminator, depicted in the 17th century manuscripts which are kept in Matenadaran after Mesrob Mashtots are studied in this article. The images of Gregory the Illuminator of this period unlike his images of the previous epoch are more complete, bear more vivid color expression and they are more realistic.

Key words – Gregory the Illuminator, iconography, image, manuscript, color, bishop.

ՀԱՅԱՍՏԱՆՅԱՆ ԶԱԶԻ ԱԿՈՒՆՔՆԵՐՈՒՄ

«Յուրաքանչյուր հարյուրամյակ ծնում է նոր, միայն իրեն բնորոշ ոճեր ու միտումներ, որոնք վառ արտացոլում են այդ ժամանակը»¹: XX դարն ընդլայնում է դասական երաժշտության աշխարհագրությունը, լայնորեն ներառում է տարբեր երկրներ ու ժողովուրդներ, առավել անմիջական շփման մեջ են մտնում Արևմուտքն ու Արևելքը: Արևմտյան լսողությունն ու հոգեբանությունը «հասունանում է»՝ աֆրո-ամերիկյան երաժշտությունն ու գեղագիտությունն ընկալելու համար: Կոմպոզիտորական արվեստ է ներթափանցում մշակութային նոր, հզոր պլիք, որն անվանում են ջազ: Այս իրադարձությունը նոր խթան է դառնում եվրոպական երաժշտական մշակույթի զարգացման համար. ջազի «հնչյունային քառս»-ի մեջ XX դարի մարդը լսում է սեփական աշխարհընկալմանը հարազատ մոտիվներ, ինչը միանգամից հետաքրքրում է թե՛ կատարող երաժիշտներին, թե՛ կոմպոզիտորներին, թե՛ երաժշտագետներին. նրանք զգում են ջազի այժմեականության շունչը, որը շարունակում է մնալ արդիական և նորարարական մինչ օրս:

XX դարի սկզբին Եվրոպայի կոմպոզիտորների հայացքն առաջին անգամ ուղղվում է Ամերիկա, որտեղ միմյանց էին հանդիպել մշակութային խոր ու ծանրակշիռ ակունքներ ունեցող երաժշտական ավանդույթները: Տարբեր ազգերի մշակույթների փոխազդեցության շնորհիվ ստեղծվում է իր տեսակով եզակի արվեստ, որն ի վերջո վերածում է առանձին, ինքնուրույն, պրոֆեսիոնալ երաժշտության տեսակի՝ ջազի: Յ. Պանասյեն գրում է. «...սևամորթների վրկալ երաժշտության և դիթմերի անցումը գործիքային ոլորտ ստեղծեց նոր նվագախմբային երաժշտություն՝ ջազ»²:

«Վերագգային երաժշտություն չկա և չի կարող լինել: Զազը բացառություն չէ: Ազգային հիմքից պոկվելը ջազի համար կործանարար է. կորչում է նրա էվոլյուցիայի իմաստը, ջազն ասես ինքնառչնչանում է»³: Արամ Խաչատրյանի այս խոսքերը կանխորոշեցին ու ամուր կամուրջ ստեղծեցին հայաստանյան ջազի այսօրվա դիմանկարի համար: «Զազը յուրահատուկ փիլիսո-

¹ **Конен В.** Рождение джаза. Москва, 1984, стр. 254.

² **Панасье Ю.** История подлинного джаза. Ленинград, 1978, стр. 21.

³ **Медведев А., Медведева О.** Советский джаз. Проблемы, события, мастера. Москва, 1987, стр. 55.

փայտություն է, եթե ներգրավվես դրա մեջ, այն կուղեկցի քեզ ամբողջ կյանքիդ ընթացքում»⁴: Այս փիլիսոփայությունը ներթափանցեց նաև Հայաստան: Առավել համարձակները խիզախում էին միանալ արտասահմանյան ռադիոալիքներին, իսկ երբեմն հնարավոր էր լինում առանձին ձայնապնակներ անցկացնել երկաթե վարագույրից այս կողմ. Հայաստան-Սփյուռք կապը ընձեռում էր նման հնարավորություն: Ստեղծագործությունները վերծանվում, նոտագրվում էին, ուսումնասիրվում ու վերարտադրվում էր անսովոր ու անհրաժեշտ կատարողական ձևը, դիթմի ոչ եվրոպական բնույթը: Այդ է պատճառը, երբ ջազն արդեն «օրենքից դուրս չէր», պարզվեց, որ ԽՍՀՄ-ն ունի ձևավորված ավանդույթ: Եվ դրա ամենավառ մարմնացումն էր ջազի հայկական ձայնը:

Հայաստանում ջազային մշակույթի պատմությունը սկսվել է էստրադային հարթակից՝ ակադեմիական կրթություն ստացած երաժիշտների նախաձեռնությամբ⁵: Երաժշտության նոր տեսակի հաստատուն ճանապարհը սկզբնավորվել է քսաներորդ դարի 30-ականներից, երբ Խորհրդային Միության երաժշտական կյանքում պողոթնաց զանգվածային երգերի տարածումը: Այսպես, ամեն ինչ սկսվեց «Մոսկվա» կինոթատրոնի բացման օրվանից (1936թ.), երբ երաժշտագետ և կոմպոզիտոր Ռոբերտ Աթայանի, ապա 1937թ. շեփորահար Յուլիա Վարդազարյանի ղեկավարությամբ ճեմասրահում լսելի էր փողային նվագախումբը: Կինոթատրոններում, ինչպես նաև այգիներում նվագելու այս ավանդույթը գալիս էր Խորհրդային Միության կենտրոնական քաղաքներից: 1938թ. կառավարական մարմինները ցանկություն էին հայտնել տեսնել Հայաստանում երաժշտական մի նոր կոլեկտիվ, որը կառանձնանար իր կենսունակությամբ և կպահպաներ ազգային գունեղությունը, և որը նման կլիներ ջազին: Այդ պահի դրությամբ Եվրոպան արդեն գերված էր ջազային արվեստի անսովոր հնչողությամբ, Ռուսաստանն ուներ ջազային խմբեր ստեղծելու արդեն 16 տարվա փորձ, իսկ ԱՄՆ-ում ջազը գտնվում էր իր էվոլյուցիայի երկրորդ՝ նշանակալից փուլում, որն անվանում էին «սոփինգի շրջան» կամ «բիգ-բենդերի շրջան»: Այսպիսով, Հայաստանը նույնպես սպասում էր իր «ջազային ժամին», որն էլ իր հերթին սպասում էր այն նվիրյալին, ով կկարողանար իր պրոֆեսիոնալիզմով և երաժշտական ճաշակով ստեղծել այնպիսի արվեստ, որը ճիշտ և կարևոր հիմք կհանդիսանար հայաստանյան ջազի հետագա զար-

⁴ **Пашинян Р.** Степа, у тебя два сердца: одно нормальное, другое джазовое! // URL: www.nv.am, 19.06.10.

⁵ **Թութունջյան Ա.**, Զազը Հայաստանում, Ատենախոսություն արվեստագիտության թեկնածուի գիտական աստիճանի հայցման, Երևան, 2013, էջ 42:

գացման համար: Հայաստանը գտավ այդ նվիրյալին, և ջազը ժամանեց Հայաստան:

1938թ. Երևանում ստեղծվում է պետական ջազ նվագախումբը, որի ղեկավարությունը հանձնարարվում է կոմպոզիտոր և թավջութակահար, թիֆլիսյան և մոսկովյան կոնսերվատորիաների շրջանավարտ, Ա. Սպենդիարյանի ուսանող, մանկավարժական և ղեկավարման փորձ ունեցող Արտեմի Այվազյանին: Վերջինս հիշում է, որ նոր նվագախումբ ստեղծելը և «թեթև ժանրին» անդրադառնալը բավականին ծանր աշխատանք էր, քանզի բացակայում էին նման օրինակներ, և չկար ձևավորված ավանդույթ: Բայց կոմպոզիտորի կրթությունն ու ներքին լսողությունն օգնում են ստեղծել երաժշտական եզակի երկույթ, որն իր շուրջն է համախմբում բազում պրոֆեսիոնալ արվեստագետների: Հայաստանի պետական ջազ նվագախումբը շուտով գրավում է ամբողջ Երևանը, իսկ արդեն 1939թ. Մոսկվայում Հայաստանի մշակույթի օրերին՝ արժանանում բարձր գնահատականների:

Նվագախմբի երկացանկը ներառում էր տարբեր ժողովուրդների հայտնի պարերի, երգերի մեղեդիների մշակումներ, դասական կոմպոզիտորների «թեթև ժանրին» համապատասխան ստեղծագործություններ: Հանրահայտ երաժշտությունը զգեստավորվում էր ջազային համազգեստի մեջ՝ բնորոշ նվագախմբային կազմով, տեմբրերով, ուրիշի ու հարմոնիայի արտահայտչամիջոցներով: Այվազյանի նվագախմբի համերգային ծրագրի օրինակ⁶ բերվում է ջազային երաժիշտ, արվեստագիտության թեկնածու Արմեն Թութունջյանի «Ջազը Հայաստանում» աշխատության մեջ, որտեղ ակնհայտ երևում են նվագախմբի երկացանկի ժանրային բազմազանությունն ու ոճային նախընտրությունը:

Հայ երաժշտության և ջազի սինթեզման առաջին փորձերը պատկանում են Արտեմի Այվազյանին: Նրա համերգային առաջին ծրագրում ներառված էր ժողովրդական «Խորոտ էր, կոլոտ էր» կատակերգը՝ ջազային գործիքավորմամբ: «Ա. Այվազյանի շնորհիվ ժողովրդական մեղեդիների գործիքավորումներն ու մշակումները տեղ են գտնում ժանրային երաժշտության մեջ: Այսօրվա պահանջներով սա համարել զուտ ջազային երաժշտություն դժվար է, բայց որպես ազգային ջազային լեզվով արտահայտելու հաջողված փորձ՝ անգնահատելի է»⁷:

⁶ Թութունջյան Ա., նշվ. աշխ., էջ 60:

⁷ Մարտին Վարդազարյանի հետ անձնական զրույցից:

ПРОГРАММА

I отделение

1. Армянская рапсодия, муз. Айвазяна
2. Кавказская застольная
исп. **Р. Бейбутов, А. Барушней**
3. Колоси пригел (армянский народный танец)
исп. **Бр. Ордоян**
4. „Бушлат“, муз. Аванесова
исп. **Р. Бейбутов**
5. „Веселая прогулка“
исп. **Р. Еолячян**
6. „Любовная“ муз. К. Мелик-Вартамянна
исп. **Р. Бейбутов**
7. „Моздокская лезгинка“
исп. **А. Барушней**
8. „Миленькая—маленькая“, муз. Айвазяна
исп. **Р. Бейбутов**
9. „Ингушский танец“
исп. **Л. и Г. Ордоян**
10. Драматический этюд „Месть“
исп. солист джаза **А. Корнилов**
11. Армянская серенада „Сирунс“
исп. **Р. Бейбутов**
12. Квартет бродячих итальянских музыкантов
исп. **Ал. Барушней, Б. Ордоян, Л. Еолячян и В. Стоянов**

II отделение

1. Азербайджанская рапсодия:
исп. оркестр
2. Румынская шарманка
исп. **Ал. Барушней и Б. Ордоян**
3. „Давай закурим“ муз. Айвазяна
исп. **Р. Бейбутов**

4. Музыкально-эксцентр. шутка
исп. **В. Стоянов, Р. Еолячян**
5. Штраус—„Песня любви“
„Весенний вальс“
„Сказки Венского леса“
исп. солистка Армянской орденоносной филармонии
Л. Лазарева
6. Танец „Багдаури“
исп. **Л. и Б. Ордоян**
7. Антифашистская песенка „Бенитто“
исп. **Ал. Барушней**
8. Песенка „Эляко“
исп. **Р. Бейбутов**
9. „Казахи“—армянский народный танец
исп. **Бр. Ордоян**
10. Песенка часового мастера
исп. **Ал. Барушней**
11. „Веселые чистильщики“
исп. **Р. Бейбутов, Б. Ордоян, Р. Еолячян**
12. Различные музыкальные жанры—пародия
исп. **Ал. Барушней и В. Стоянов**
13. Песенка Аскера из оперетты „Аршин-мал Алан“
муз. Уз. Гаджибекова
исп. **Р. Бейбутов**

Программу ведет **Ал. Барушней**

Ответственный руководитель гастрольной поездки—
Зам. директора Армянской Государственной, Ордена
Трудового Красного Знамени филармонии
и директор джаза **З. Тарумов**

Инспектор оркестра **К. Каваиджян**

Машинист сцены **У. Арутюнян**

Зав. костюмерным цехом **Е. Арутюнян**

Типография изд-ва „Богд РККА“ ул. Давидаша № 21.

Закет № 813 Тираж 100 Г- 47822

Նվագախմբի կազմը հետևյալն էր՝ ջութակ, սաքսոֆոն, շեփոր, տրոմբոն, կոնտրաբաս, ակորդեոն, հարվածային գործիքներ, սուպոնոն, դաշնամուր: Հայաստանյան ջազում⁸ աշխատում էին պրոֆեսիոնալ երաժիշտ-նվիրյալներ, որոնցից շատերը մեծ ներդրում ունեցան հայ երաժշտական մշակույթի զարգացման մեջ նաև որպես փայլուն մանկավարժներ:

Հարկ է նշել, որ այվազյանական նվագախումբը փայլուն ելույթներով հանդես է եկել ԽՍՀՄ-ի տարբեր անկյուններում՝ արժանանալով հանդիսատեսի ջերմ ընդունելությանը: Անգնահատելի է նաև նվագախմբի գործունեությունը պատերազմի տարիներին, երբ պայթյունների աղմուկի մեջ լսելի հարազատ հնչյունները հույս ու ոգևորություն էին արթնացնում զինվորների սրտերում:

⁸ Նվագախումբը կոչվում էր Հայաստանի պետական ջազ (Государственный Джаз Армени):

Նվագախմբի հնչեցրած երաժշտությունն ուներ իր հարթակը և չէր հավակնում գրավել ակադեմիական բեմը: Այն ուղղված էր լայն մասսաներին և յուրովի դաստիարակում էր լավ երաժշտական ճաշակ: Իրականում այվազյանական նվագախումբը բուն ջազ երաժշտություն չէր ներկայացնում, այն օգտվում էր ջազային տարրերից, բայց ջազ չէր: Այնուամենայնիվ, սա էստրադային արվեստի նորամուտն էր հայ երաժշտական ոլորտ և այն հիմնարար շերտը, որը վերելքի ուղի հարթեց նվագախմբի և Հայաստանում ջազային արվեստի հետագա կյանքի համար: Այն պահին, երբ նվագախումբն առանձնանում էր բուն ջազային կատարումներով, այն հայտնի էր արդեն որպես Հայաստանի պետական էստրադային նվագախումբ, որի պատմության վերելքի ու համաշխարհային փառքի էջը գրվեց կոմպոզիտոր Կոնստանտին Օրբելյանի գլխավորած 36 տարիների ընթացքում: Նա հայաստանյան ջազը ճանաչելի դարձրեց աշխարհի 40 երկրներում:

Ընդունված է ասել, որ ջազն ունի իր հայկական դեմքը, որը խարըսխված է ֆոլկլորային հարուստ հողի ու փոխազդեցությունների վրա: 1978 թվականին Կոնստանտին Օրբելյանի ղեկավարած նվագախմբի ամերիկյան հյուրախաղերից հետո մամուլն արձագանքել էր, որ սա «չափազանց հայկական ջազ» է: Այսպես, ջազ երաժշտությունը սահուն մուտք գործեց հայ երաժշտական կյանք, որտեղ, միաձուլվելով տեղի երաժշտամտածողության հետ, ստեղծեց յուրահատուկ արվեստ, որն էլ մինչ օրս շարունակում է զարգանալ և զարմացնել իր անսպառ գաղափարներով:

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Հոդվածը ներկայացնում է Հայաստանում ջազային արվեստի ծնավորման համառոտ պատմությունը: Կարևորվում է կոմպոզիտոր և թավջութակահար, թիֆլիսյան և մոսկովյան կոնսերվատորիաների շրջանավարտ, Ա.Սպենդիարյանի ուսանող Արտեմի Այվազյանի դերը՝ որպես Հայաստանի պետական ջազ նվագախմբի հիմնադիր (1938-1956): Խոսվում է Հայաստանում ջազի զարգացման գործընթացում այվազյանական նվագախմբի ունեցած խթանիչ դերի մասին:

Նվագախմբի հնչեցրած երաժշտությունն ուներ իր հարթակը և չէր հավակնում գրավել ակադեմիական բեմը: Այն ուղղված էր լայն մասսաներին և յուրովի դաստիարակում էր լավ երաժշտական ճաշակ: Իրականում այվազյանական նվագախումբը բուն ջազ երաժշտություն չէր ներկայացնում, այն օգտվում էր ջազային տարրերից, բայց ջազ չէր: Այնուամենայնիվ, սա էստրադային արվեստի նորամուտն էր հայ երաժշտական ոլորտ և այն հիմնարար

շերտը, որը վերելքի ուղի հարթեց նվագախմբի և Հայաստանում ջազային արվեստի հետագա կյանքի համար:

Բանալի բաներ – ջազ, Հայաստանի պետական ջազ նվագախումբ, Արտեմի Այվազյան:

АЙРАПЕТЯН АННА

У ИСТОКОВ АРМЯНСКОГО ДЖАЗА

В данной статье представлена краткая история рождения джазового искусства в Армении. Здесь говорится о важной роли композитора и виолончелиста, выпускника тифлисской и московской консерваторий, ученика А. Спендиаряна Артемия Айвазяна как руководителя Государственного Джаз-оркестра Армении, деятельность которого способствовала дальнейшему развитию джаза в Армении.

Музыка, которую играл оркестр, не имела цели завоёвывать академическую сцену. Она была направлена к широким массам и воспитывала хороший музыкальный вкус. По сути айвазяновский оркестр не играл настоящий джаз, он применял джазовые приёмы, но джазом эта музыка не являлась. Государственный Джаз-оркестр Армении стал прародителем эстрадного искусства в армянской музыкальной среде и стал основой для дальнейшего развития самого оркестра и джазового искусства в Армении.

Ключевые слова – джаз, Государственный джаз-оркестр Армении, Артемий Айвазян.

ANNA HAYRAPETYAN

AT THE ORIGINS OF ARMENIAN JAZZ

This article presents a brief history of the formation of jazz music in Armenia. The article underlines the composer and cellist Artemi Ayvazyan's important role, who was the head of the State Jazz Orchestra of Armenia, whose activities contributed to the further development of jazz in Armenia.

The music played by the orchestra did not have a purpose to conquer academic scene, it has had its own platform since then. It was for public, presenting a good musical taste. In fact, Aivazyan's orchestra did not play original jazz music, it used jazz techniques, but this music was not jazz. However, the state Jazz Orchestra of Armenia made the debut of pop art in the Armenian music industry and the ground led to further improvement of jazz music in Armenia.

Key words – jazz, State Jazz orchestra of Armenia, Artemi Ayvazyan.

**ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՀԱՄԱԺՈՂՈՎ. ԱՆՑԱԾ ՈՒՂԻՆ ԵՎ
ՁԵՌՔԲԵՐՈՒՄՆԵՐԸ¹**

1994թ. Լ. Չաուշյանը հիմնադրել և առ այսօր ղեկավարում է Հայկական երաժշտական համաժողովը՝ հասարակական կազմակերպություն, որի ամենակարևոր նպատակը ինչպես հայ ժամանակակից դասական երաժշտության զարգացումն ու տարածումն է Հայաստանում և արտասահմանում, այնպես էլ համաշխարհային երաժշտական նվաճումների տարածումը Հայաստանում: Համաժողովը բաղկացած է ինչպես կոմպոզիտորներից և երաժշտագետներից, այնպես էլ կատարողներից: Կազմավորման առաջին փուլում այն համախմբել և միավորել է երաժիշտ - համախոհների՝ կոմպոզիտորներ Լևոն Չաուշյանին, Մարտին Վարդազարյանին, Վահրամ Բաբայանին, Երվանդ Երկանյանին, Ռուբեն Սարգսյանին և երաժշտագետ Մարգարիտա Ռուխկյանին: Հետզհետե կազմակերպությունը համալրվել է նորանոր ստեղծագործող անհատներով: Նրանց թվում են կոմպոզիտորներ Էդվարդ Միրզոյանը, Կոնստանտին Օրբեյանը, Կոնստանտին Պետրոսյանը, Սուրեն Զաքարյանը, Արմենուհի Կարապետյանը, դաշնակահարներ Անահիտ Ներսիսյանը և Ռուզաննա Եսայանը, ջութակահար Վիկտոր Խաչատրյանը, երաժշտագետ Ալիսա Սարգսյանը: Համաժողովի հետ սերտ համագործակցել են կոմպոզիտորներ Արամ Սաթյանը, Դավիթ Սաքոյանը և Վարդան Աճեմյանը, դաշնակահարներ Հայկ Մելիքյանը, Արուս Աճեմյանը: Համաժողովի ներկայիս անդամներն են կոմպոզիտորներ Լևոն Չաուշյանը, Վահրամ Բաբայանը, Երվանդ Երկանյանը, Կոնստանտին Պետրոսյանը, Մարտին Վարդազարյանը, Արմենուհի Կարապետյանը, Սուրեն Զաքարյանը և երաժշտագետ Մարգարիտա Ռուխկյանը:

Այսպես, Հայկական երաժշտական համաժողովի ստեղծագործական գործունեությունն ընթացել է հետևյալ հիմնական ուղղություններով՝ համերգների, մրցույթների և փառատոների կազմակերպում, ժամանակակից հայ կոմպոզիտորների ստեղծագործությունների հրատարակություն և խտասալիկների թողարկում, երաժշտագիտական կոնֆերանսների և բաց դասերի նախաձեռնում²:

¹ Հետազոտությունն իրականացվել է ՀՀ ԿԳՆ գիտության պետական կոմիտեի տրամադրած ֆինանսավորմամբ՝ 16YR-6E045 ծածկագրով գիտական թեմայի շրջանակներում:

² Հայկական երաժշտական համաժողովի մասին տեղեկություններ քաղել ենք կազմակերպության արխիվային նյութերից:

Համաժողովը ծավալել է բուռն համերգային գործունեություն ոչ միայն Հայաստանում, այլև Ռուսաստանում, Անգլիայում, Բելգիայում (1999), Վրաստանում (2001), Հունգարիայում (2004), Բուլղարիայում (2009), ԱՄՆ-ում (2003), մի կողմից՝ պրոպագանդելով հայ ժամանակակից կոմպոզիտորների ստեղծագործությունները, մյուս կողմից՝ մշակութային երկխոսություն ստեղծելով վերոնշյալ երկրների ու հայ երաժիշտների միջև: 100-ից ավելի բազմաժանր համերգների ծրագրերը, որտեղ ընդգրկվել են ժամանակակից հայ կոմպոզիտորների ստեղծագործությունները, համաշխարհային երաժշտության հայտնի և անհայտ էջերը, նոր ստեղծագործությունների առաջին կատարումները, հայտնի երաժիշտների (Ղ. Սարյան, Ա. Տերտերյան, Գ. Սարաջյան և այլն) ծննդյան հոբելյաններին և մահվան տարելիցներին նվիրված երեկոները, պատանի և երիտասարդ կատարողների ելույթները, առանձնացել են տրամաբանական կոռ կառուցվածքով և գեղագիտական ճաշակով, ինչը հետաքրքրություն է առաջացրել և՛ երաժիշտների, և՛ երաժշտասեր հասարակության լայն շրջաններում:

Համերգային գործունեությանը զուգահեռ Համաժողովը նաև ակտիվ գործունեություն է ծավալել մրցույթների կազմակերպման գործում: Այսպիսով, 1996թ. բելգիահայ «Ամադեուս» կազմակերպության հետ համատեղ կազմակերպվել են Ա. Խաչատրյանի անվան պատանի կոմպոզիտորների «Ամադեուս-96» հանրապետական մրցույթը, Ա. Բաբաջանյանի անվան երիտասարդ կոմպոզիտորների մրցույթը, Ա. Խաչատրյանի ծննդյան 95-ամյակին նվիրված «Ամադեուս-98» մրցույթը կամերային անսամբլների, հոգևոր երգչախմբերի, կոմպոզիտորների համար, Լ. Չիլինգարյանի անվան երիտասարդ ջութակահարների առաջին ազգային մրցույթը (2000), Լ. Չիլինկիրյանի երկրորդ համահայկական մրցույթը ջութակի, ալտի և թավջութակի համար (2001), Արամ Խաչատրյանի անվան միջազգային մրցույթը (2001), Երիտասարդ կոմպոզիտորների գործիքային ստեղծագործությունների մրցույթը (2013), Երիտասարդ կոմպոզիտորների խմբերգային ստեղծագործությունների համահայկական մրցույթը (2016):

Կազմակերպվել են նաև փառատոներ. Արամ Խաչատրյանի 95-ամյակին նվիրված կամերային երաժշտության փառատոնի (1998) 4 համերգների ընթացքում հնչել են ինչպես Արամ Խաչատրյանի (Պոեմ, Տոկկատ, Սոնատին դաշնամուրի համար, տրիո՝ կլառնետի, ջութակի և դաշնամուրի համար, երգչախումբ՝ ջութակի և դաշնամուրի համար, վոկալ ստեղծագործություններ և հատվածներ «Գայանե» և «Սպարտակ» բալետներից) ստեղծագործությունները,

այնպես էլ կոմպոզիտորի ժամանակակիցների (Ա. Բաբաջանյան՝ Էլեգիա և Է. Միրզոյան՝ Պոեմ էպիտաֆիա՝ նվիրված Ա. Խաչատրյանի հիշատակին, Ա. Հարությունյան՝ Երաժշտական երեք պատկեր, Ս. Պրոկոֆև՝ Սարկազմներ, Շոտսկոպլիշ՝ կվարտետ թիվ 7) և հայ ժամանակակից կոմպոզիտորների (Վ. Բաբայան՝ Սոնատ թիվ 3 ջութակի և դաշնամուրի համար, Լ. Չաուշյան՝ կվարտետ թիվ 4, Ռ. Սարգսյան՝ Էլեգիա, Ե. Երկանյան՝ կոնցերտ թիվ 2 ջութակի և կամերային նվագախմբի համար) ստեղծագործությունները: Փառատոնային համերգների եզրափակիչ ակորդը «Մեր պատանի տաղանդները» խորագրով համերգն էր:

Ա. Խաչատրյանի 100-ամյակին նվիրված փառատոնի (2003) երեք համերգներից առաջինը նվիրված էր վրացական երաժշտությանը (ինչեցին Սուլխան Ցինցաձեի «Ինտրոդուկցիա և տոկկատ» մենանվագը թավջութակի համար (կատարեց Արամ Թալալյանը), Միքայել Օձելիի «Վոկալ շարքը»՝ Ի. Ճավճավաձեի խոսքերով (կատարեցին Լիլիթ Գրիգորյանը և Մարգարիտ Սարգսյանը), Էլիսբար Լոմդարիձեի «Դաշնամուրային սոնատը» (կատարեց Անահիտ Ներսիսյանը), Գոգի Զլաիձեի «Վոկալ շարքը»՝ ժողովրդական խոսքերով (կատարեցին Ռուբեն Նուրիջանյանը և Լյուդմիլա Խորոզյանը), Վաժա Ազարաշվիլիի «Սոնատը» երկու ջութակի և դաշնամուրի համար (կատարեցին Ճենտերեճյան դուետը և Լուիտա Բաբաջանյանը), երկրորդը՝ ռուսական երաժշտությանը (ինչեցին Գեորգի Բուզոլլիի «Սոնատը» թավջութակի և դաշնամուրի համար (կատարեցին Արամ Թալալյանը, Կարինե Թալալյանը), Գեորգի Սվիրիդովի «Ձմեռային ճանապարհը»՝ Ա. Պուշկինի խոսքերով և «Սև աչերը» Ա. Իսահակյանի խոսքերով երկու ռոմանսները, Ռոդիոն Շչեդրինի «Վառվառայի քառյակները» «Ոչ միայն սեր» օպերայից (կատարեցին Լիլիթ Գրիգորյանը և Մարգարիտ Սարգսյանը), Օլեգ Գալախովի «Սոնատը» մենանվագ թավջութակի համար (կատարեց Արամ Թալալյանը), Ռոդիոն Շչեդրինի «Երեք հովիվ» ստեղծագործությունը ֆլեյտայի, հոբոյի և կլառնետի համար (կատարեցին Գևորգ Ավետիսյանը, Էդգար Մարգարյանը, Արմեն Ղազարյանը), Իգոր Գուլբևի «Հոգևոր տրիպտիխ»-ը դաշնամուրային տրիոյի համար (կատարեց «Շելլ» տրիոն՝ Շուշանիկ Հակոբյան, Լիլիթ Զաքարյան և Վահան Գրիգորյան) և երրորդ եզրափակիչ համերգը՝ հայկական երաժշտությանը (ինչեցին Ռուբեն Սարգսյանի «Նվիրում Կոմիտասին» դաշնամուրային շարքը (կատարեց հեղինակը), Դավիթ Սաքոյանի «Andante»-ն (կատարեց հնագույն երաժշտության «Տաղարան» համույթը, գեղ. ղեկավար և դիրիժոր՝ Սեդրակ Երկանյան), Դավիթ Հալաջյանի «Մեղա»-ն՝ ըստ Գրիգոր Նարեկացու «Մատյան Ողբեր-

գության», Լևոն Չաուշյանի «Խոսք ընդ Աստծոյ»՝ ըստ Գրիգոր Նարեկացու «Մատյան ողբերգութեան» (կատարեց Երևանի Կամերային երգչախումբը, գեղ. ղեկ. և խմբավար՝ Հարություն Թովհիկյան, մենակատար՝ Արմենակ Գրիգորյան), Երվանդ Երկանյանի «Սիմֆոնիետ N2»-ը, Վահրամ Բաբայանի «Ֆրիդ-հելմ Լախի քարերի պոլիֆոնիա»-ն վարիացիաները լարային նվագախմբի համար (կատարեց Աջափնյակ համայնքի թաղապետարանի «Ալան Հովհաննես» կամերային նվագախումբը, գեղարվեստական ղեկավար և դիրիժոր՝ Մերուժան Սիմոնյան):

ՀՀ անկախության 20-ամյակին նվիրված փառատոնի (2011) առաջին համերգի ծրագրում ներառվել են Ա. Կարապետյանի («Աղոթք»՝ ըստ Նարեկացու), Վ. Բաբայանի («Ագացող Հայաստանին» երգչախմբային սիմֆոնիա N2 (III մաս - “Письма скорбящей души” և V մաս - “Здесь будет храм Армении скорбящей”), Լ. Չաուշյանի («Տաղ Ծննդյան», «Տաղ Խաչի վերացման» (առաջին կատարում), Խոսք ընդ Աստծո՝ ըստ Գր. Նարեկացու «Մատյան ողբերգութեան»), Ե. Երկանյանի («Հավատամ, գուցե հարություն առնեմ» (5 մաս), խոսք՝ Ռ. Դավոյանի (նվիրվում է Հարություն Թովհիկյանին և Կարինե Հարությունյանին, առաջին կատարում), Մ. Վարդազարյանի («Մագաղաթներ», խոսք՝ Ս. Մուրադյանի) և Կ. Պետրոսյանի («Սոնա յար» և «Թամզարա») խմբերգային ստեղծագործությունները, երկրորդ համերգին հնչել են Դավիթ Սաքոյանի «Վարք հիմարաց» օպերան՝ ըստ Հովհաննես Թումանյանի հեքիաթների, իսկ փառատոնը եզրափակվել է Ս. Զաքարյանի («Էլեգիա» ջութակի և լարային նվագախմբի համար, մենակատար՝ Անուշ Նիկողոսյան), Ե. Երկանյանի («Քրոնիկոն» լարային նվագախմբի համար), Լ. Չաուշյանի («Սերենադ» լարային նվագախմբի համար), Վ. Բաբայանի («Requiem» լարային նվագախմբի համար), Ռ. Սարգսյանի («Սուրբ եղիցի անունը քո», Ռապսոդիա դաշնամուրի և լարային նվագախմբի համար (առաջին կատարում), մենակատար՝ Սոնա Բարսեղյան), լարային նվագախմբի համար գրված ստեղծագործություններով (կատարեց Հայաստանի պետական կամերային նվագախումբը, գեղարվեստական ղեկավար և գլխավոր դիրիժոր, միջազգային մրցույթների դափնեկիր Վահան Մարտիրոսյան):

1996թ. սեպտեմբերի 28-ին Արամ Խաչատրյանի տուն-թանգարանում ՀԵՀ-ի նախաձեռնությամբ կազմակերպվել է «Ավանդույթներ և արդիականություն» խորագրով տեսական կոնֆերանս, որտեղ զեկուցումներով հանդես են եկել Մարգարիտա Ռուփսյանը՝ «Սիմֆոնիկ ժանրերի սոցիալական պայմանավորվածությունը», Աննա Արևշատյանը՝ «Հայ միջնադարյան «Ձայնից մեկ-

նությունները» և նրանց առնչությունները մերձավորարևելյան երաժշտագիտական մտքի հետ», Մարգարիտա Հարությունյանը՝ «Երաժշտական մշակույթների փոխկապակցության ավանդույթները Արամ Խաչատրյանի գեղարվեստական հոգեբանության լույսի ներքո», Լիլիթ Երնջակյանը՝ «Աշուղական սիրավեպերի միֆոպոետիկ ակունքները», Կարինե Զաղացպանյանը՝ «Եվս մեկ անգամ ազգայինի և համազգայինի վերաբերյալ», Սվետլանա Սարգսյանը՝ «Շոստակովիչի կոնցեպտուալիզմը հայ երաժշտության մեջ», Նելլի Ավետիսյանը՝ «Մոդեռնիզմի որոշ միտումները Հայաստանի կոմպոզիտորների ստեղծագործություններում», Իրինա Զոլոտովան՝ «Իմպրովիզացիան որպես դարաշրջանները միավորող արվեստ», Թամար Հովհաննիսյանը՝ «Նիհիլիզմը հայ երաժշտական իրականության մեջ»³:

Հատկանշական է, որ Արամ Խաչատրյանի 95-ամյակին նվիրված փառատոնը եզրափակվել է երաժշտագիտական նստաշրջանով, որտեղ զեկուցումներով հանդես են եկել Նելլի Ավետիսյանը՝ «Վահրամ Բաբայանի երաժշտական թատրոնի մասին», Աննա Արևշատյանը՝ «Շարականների ժանրային տիպաբանությունը արևելաքրիստոնեական հիմնադրության համակարգում», Ժաննա Զուրաբյանը՝ «Dies irae» սեկվենցիան հայ կոմպոզիտորների ստեղծագործություններում», Իրինա Զոլոտովան՝ «Իգումնովի դպրոցի հիմունքները և Կետտի Մալխասյանի արվեստը», Դավիթ Ղազարյանը՝ «Հայկական առաջին օպերայի ստեղծման 130-ամյակը» (Տ. Չուխաջյանի «Արշակ Երկրորդը»), Մարգարիտ Ռուխկյանը՝ «Համաշխարհային ձգտումները Արամ Խաչատրյանի երաժշտության մեջ», Սվետլանա Սարգսյանը՝ «Նոստալգիկ ռոմանտիզմը Էդվարդ Հայրապետյանի երաժշտության մեջ», Իրինա Տիգրանովան՝ «Մշակութային ֆոնդի ձևավորման փորձը արդի իրականության հասարակական տնտեսական պայմաններում», Ալինա Փահլևանյանը՝ «Նոր հրապարակումների և ֆոլկլորագիտության որոշ խնդիրներ», Կարինե Զաղացպանյանը՝ «Արամ Խաչատրյանի երաժշտական իմպուլսներին համընթաց»:

Ի դեպ, համաժողովը սերտ համագործակցել և համագործակցում է ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի հետ: Արվեստի ինստիտուտի հիմնադրման 50-ամյակին նվիրված հորեյանական միջոցառումների շարքում Հայկական երաժշտական համաժողովի նախագահ Լևոն Չաուշյանի նախաձեռնությամբ Ա. Խաչատրյանի տուն-թանգարանում կազմակերպվել է խմբերգային երաժշտ-

³ Տե՛ս «Ավանդույթներ և արդիականություն», տեսական կոնֆերանս, թեգեր, Երևան, Արամ Խաչատրյանի տուն-թանգարան, 1996, էջ 2-10:

տության համերգը՝ միջազգային մրցույթների դափնեկիր «Սպեղանի» երգչախմբի կատարմամբ (գեղարվեստական ղեկավար ու խմբավար՝ Սարինա Ավթանդիլյան), որի ընթացքում հնչել են Լ. Չաուշյանի, Ե. Երկանյանի, Ե. Ուգալդեի, Գ. Հենդելի, Վ. Մոցարտի, Դ. Սաքոյանի, Ա. Սպադավեկիայի, Ռ. Ռոջերսի, Լ. Կոմպանենցի, Վ. Սավելևի, Ս. Լուսիկյանի խմբերգային ստեղծագործությունները⁴: ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի երաժշտության բաժնի առաջատար գիտաշխատող, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, երաժշտագետ Մարգարիտա Ռուսիկյանի գրչին է պատկանում «Портреты армянских композиторов» (2009) համաժողովի հիմնադիր անդամների վերաբերյալ մենագրությունը⁵:

Լ. Չաուշյանի ջանքերով թողարկվել է բացառապես հայ ժամանակակից կոմպոզիտորների ստեղծագործությունների ձայնագրություններից բաղկացած 9 խտասալիկ: Ներկայացնենք ձայնասկավառակներից մի քանիսը. «Հայ կոմպոզիտորների դաշնամուրային ստեղծագործությունները» («Accolade») խտասալիկը ներառում է Վահրամ Բաբայանի թիվ 2 Սոնատը և Լևոն Չաուշյանի Պատկերներ առանց ցուցահանդեսի թիվ 3 Սոնատը՝ Հայկ Մելիքյանի կատարմամբ, Կոնստանտին Պետրոսյանի Սյուիտը՝ Արևիկ Խալաթյանի կատարմամբ, Ռուբեն Սարգսյանի «Նվիրում Կոմիտասին» 7 պիեսներից բաղկացած դաշնամուրային շարքը՝ Անուշ Մարկոսյանի կատարմամբ, Մարտին Վարդազարյանի Սոնատը, իմպրովիզացիան և պրեյլուդը՝ հեղինակի կատարմամբ, Երվանդ Երկանյանի թիվ 2 Սոնատը՝ Սեդրակ Երկանյանի կատարմամբ: «Հայ ժամանակակից երաժշտություն» խորագիրը կրող խտասալիկը բաղկացած է երկու ձայնասկավառակներից՝ կամերային (Վահրամ Բաբայան՝ Լարային կվարտետ թիվ 6, երկ 119, Արմենուի Կարապետյան՝ «Մագաղաթ» մենանվագ ֆլեյտայի համար, Լևոն Չաուշյան՝ լարային կվարտետ թիվ 4) և նվագախմբային (Վարդան Աճեմյան՝ Սիմֆոնիա N3, Մարտին Վարդազարյան՝ «Կոնցերտինո» ֆլեյտայի և նվագախմբի համար, Սուրեն Զաքարյան՝ «Նվիրում» նվագախմբի համար, Երվանդ Երկանյան՝ «Միստերիա» սիմֆոնիկ նվագախմբի համար) ստեղծագործություններից: «Հայ կոմպոզիտորների վոկալ ստեղծագործությունները» («Տեսիլք») խտասալիկում տեղ են գտել Վահրամ Բաբայանի «Աշնանային երգեր»-ը՝ ճապոնացի պոետների խոսքերով (կա-

⁴ Ասատրյան Ա., ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտ-50, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., Երևան, 2010, էջ 13:

⁵ Рухкян М. Портреты армянских композиторов. Ереван, 2009.

տարում են Հասմիկ Պապյանը՝ սոպրանո և Վահրամ Բաբայանը՝ դաշնամուր), Արմենուհի Կարապետյանի երկու սիրերգերը՝ Նահապետ Քուչակի խոսքերով (կատարում են Լուսինե Մարկոսյանը՝ սոպրանո և Արմենուհի Կարապետյանը՝ դաշնամուր), Լևոն Չաուշյանի վոկալ շարքը՝ Ավետիք Իսահակյանի խոսքերով (կատարում են Դիանա Հարությունյանը՝ սոպրանո և Մարգարիտ Սարգսյանը՝ դաշնամուր), Կոնստանտին Պետրոսյանի «Մենախոսություն» վոկալ շարքը՝ Ռազմիկ Դավոյանի խոսքերով (կատարում են Ալինա Փահլևանյանը՝ սոպրանո և Լևոն Զավադյանը՝ դաշնամուր), Ալիսա Սարգսյանի «Հայրեններ» վոկալ շարքը՝ գրված Նահապետ Քուչակի խոսքերով (կատարում են Գայանե Խումարյանը՝ սոպրանո և Ալիսա Սարգսյանը՝ դաշնամուր): «Հայ կոմպոզիտորների ստեղծագործություններ կամերային նվագախմբի համար» խտասալիկը ներառում է Վարդան Աճեմյանի «Հնչյունի թատրոն», Վահրամ Բաբայանի «Այստեղ, այնտեղ և ամենուր», երկ 146, Երվանդ Երկանյանի Սիմֆոնիա թիվ 2 լարայինների համար, 1970, Լևոն Չաուշյանի «Սերենադ Սերենադին», Ռուբեն Սարգսյանի «Ինչ որ մնաց» լարայինների և կլավեսինի (դաշնամուրի) համար: Հայ կոմպոզիտորների դաշնամուրային տրիոներ խտասալիկում ներառվել են Վարդան Աճեմյանի թիվ 2 տրիոն, Վահրամ Բաբայանի «Լինցյան» տրիոն և Լևոն Չաուշյանի դաշնամուրային տրիոն: Ռուբեն Սարգսյան խտասալիկը ներառում է կոմպոզիտորի թավջութակի և դաշնամուրի համար գրված թիվ 1 Սոնատը, Դաշնամուրային տրիոն, Ռաստոֆիան դաշնամուրի և լարայինների համար, «Խրոնիկա» թիվ 3 սիմֆոնիան:

Վերջին տասը տարիների ընթացքում Հայկական երաժշտական համաժողովի մի շարք անդամներ պարզևատրվել են ՀՀ պետական պարզևներով: Այսպես՝ Լևոն Չաուշյանը (2009), Մարգարիտա Ռուֆսյանը (2011), Երվանդ Երկանյանը (2011), Վահրամ Բաբայանը (2014) արժանացել են ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործչի պատվավոր կոչման, Մարտին Վարդազարյանին շնորհվել է «Երևանի պատվավոր քաղաքացի» (2007) և «Հայրենիքին մատուցած ծառայությունների համար» I-ին աստիճանի շքանշան (2017), Երվանդ Երկանյանն արժանացել է ՀՀ Պետական մրցանակի (2009) «Քրոնիկոն» (2007) ստեղծագործության համար: Ռ. Սարգսյանին նույնպես շնորհվել է ՀՀ Պետական մրցանակ (2007թ.) 2005-2006թթ. գրված «Դեր-Ձոր», «Ի շրջանս յուր», «Պատարագ», «Ուրվականի համար», «Ինչ որ մնաց» ստեղծագործությունների համար (ի դեպ, կոմպոզիտորին Պետական մրցանակի էր ներկայացրել Հայկական երաժշտական համաժողովը): Իսկ Վահրամ Բաբայանին

շնորհվեց Վահան Թեքեյան մրցանակ (2010) «Լարային կվարտետ թիվ 7» ստեղծագործության համար:

Շեշտը տարբեր տարիների Երևանի քաղաքապետարանի մշակույթի բաժնի հետ Երևանի երաժշտական դպրոցների պատանի կոմպոզիտորների և ուսուցիչների համար կազմակերպել է բաց դասեր: Համաժողովի գործունեության կարևորագույն ուղղություններից է ստեղծագործությունների լույսընծայումը. հրատարակվել է ավելի քան 30 ժողովածու:

Համաժողովի բոլոր անդամները՝ Հայաստանի կոմպոզիտորների միության վարչության անդամները, ընդգրկվել են օրեր առաջ լույս տեսած և Հայաստանի կոմպոզիտորների միության 85-ամյա հոբելյանին նվիրված, ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի տնօրենի տեղակալ, Երաժշտության բաժնի վարիչ, Հայաստանի կոմպոզիտորների միության վարչության անդամ, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր Աննա Ասատրյանի «Հայաստանի կոմպոզիտորների միություն-85» մենագրության էջերում⁶: Հոբելյանի կապակցությամբ Լևոն Չաուշյանը և Երվանդ Երկանյանը պարգևատրվել են Երևանի քաղաքապետի ոսկե մեդալով, իսկ Սուրեն Ջաքարյանը՝ ՀՀ Մովսես Խորենացու մեդալով:

Այսօր այդ երկու կառույցներն ասես մեկ տանիքի ներքո ստեղծագործական ջերմ մթնոլորտում ընթանում են գաղափարական ընդհանուր սկզբունքով, այն է՝ հայ պրոֆեսիոնալ երաժշտության զարգացումն ու տարածումն ամբողջ աշխարհում: Այս երևույթը շատ կարևոր նախապայման է, չէ՞ որ միասնության մեջ հավաքված տաղանդավոր հայ ստեղծագործող միտքն ընդունակ է գրավելու ցանկացած անառիկ բարձունք...

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

1994թ. Լ. Չաուշյանը հիմնադրել և առ այսօր ղեկավարում է Հայկական երաժշտական համաժողովը՝ հասարակական կազմակերպություն, որի ամենակարևոր նպատակը ինչպես հայ ժամանակակից դասական երաժշտության զարգացումն ու տարածումն է Հայաստանում և արտասահմանում, այնպես էլ համաշխարհային երաժշտական նվաճումների տարածումը Հայաստանում: Հոգվածում ներկայացված են Համաժողովի անցած ուղին և ձեռքբերումները: Ուսումնասիրվել է Համաժողովի ստեղծագործական գործունեությունը՝ հիմնադրումից առ այսօր:

⁶ Ասատրյան Ա., Հայաստանի կոմպոզիտորների միություն-85, Երևան, 2017, էջ 68-70, 72, 73, 75, 88-90:

Բանալի բաներ – Հայկական երաժշտական համաժողով, Լևոն Չաուշյան, հայ ժամանակակից երաժշտություն, հասարակական կազմակերպություն:

ЛИЛИТ АРТЕМЯН

**АРМЯНСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ АССАМБЛЕЯ.
ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ И ДОСТИЖЕНИЯ⁷**

В 1994 году Левон Чаушян основал и до сих пор руководит общественной организацией “Армянская музыкальная ассамблея”, целью которой является как развитие и пропаганда современной армянской классической музыки в Армении и за рубежом, так и распространение мировых музыкальных достижений в Армении. Данная статья представляет деятельность и достижения Армянской музыкальной ассамблеи. Исследована творческая деятельность Ассамблеи – от основания до наших дней.

Ключевые слова – Армянская музыкальная ассамблея, Левон Чаушян, современная армянская музыка, общественная организация.

LILIT ARTEMYAN

**ARMENIAN MUSICAL ASSEMBLY.
ACTIVITY AND ACHIEVEMENTS⁸**

In 1994 L. Chaushyan founded the Armenian Musical Assembly, and heads the non-governmental organization to date. His most important goal is to develop and disseminate contemporary Armenian classical music in Armenia and abroad, as well as to spread the world musical achievements in Armenia. This article presents the activity and achievements of the Armenian Musical Assembly. The creative activity of the Assembly from the foundation till now was studied.

Key words – Armenian Musical Assembly, Levon Chaushyan, contemporary Armenian music, non-governmental organization.

⁷ Исследование выполнено при финансовой поддержке Государственного комитета по науке МОН РА в рамках научного проекта № 16YR-6E045.

⁸ This work was supported by the RA MES State Committee of Science, in the frames of the research project № 16YR-6E045.

**ԴԻԼԻՍԿԱՅԻ ԲՆԱԿԵԼԻ ՀԱՄԱԼԻՐԻ ՃԱՐՏԱՐԱՊԵՏԱԿԱՆ
ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ**

Ջավախքի Դիլիսկա գյուղն Ախալքալաքի շրջանի ամենամեծ գյուղերից է, հնագիտական նյութերի համաձայն՝ առկա է նաև ուրարտական շերտ: Ըստ Երեմյանի, Ա. Մելքոնյանի և այլ հետազոտողների՝ Դիլիսկա գյուղում XV-XVI դդ. բնակվում էին բնիկ հայեր: Էրզրումի մեծ գաղթերից հետո՝ XIX դ. առաջին կեսերին, Կարինի շրջանի մի քանի հարևան գյուղերի բնակիչներ վերաբնակեցվել են բնակավայրում, սակայն, ըստ առկա աղբյուրների, սակավամարդ դարձած գյուղում բնակվում էին բնիկ հայ ընտանիքներ¹:

Չորիկյան-Նահատակյան ընտանիքը գաղթել է Էրզրումի Դվնիկ գյուղից՝ փախչելով տեղական թուրք զավառապետի և գյուղապետերի հետ ունեցած կրոնական և ազգային հակասություններից: Այս ընտանիքի և գերդաստանի մասին մեզ մանրամասն տեղեկություն է տալիս Խաչատուր Ս. Էհրամճյանցի (Կարնեցու) Թիֆլիսում 1887 թ. հրատարակված «Վարվառէ կամ XIX դարու զոհը, Կարնո հին գյուղական կյանքից» պատմաագագրական աշխատությունը, որտեղ, բացի Նահատակյանների մասին պատմական տեղեկություններից, հարուստ ազգագրական նյութ կա այդ շրջանի կենցաղի, սովորությունների, երգերի և այլ արարողությունների մասին, որոնք հավաքվել են հեղինակի կողմից՝ տեղում բանավոր աղբյուրներից, և նրա ցանկությամբ հրատարակվել է տեղական բարբառով:

Ազգագրագետ Երվանդ Լալայանը բազմիցս իր աշխատություններում անդրադարձել է հայկական ժողովրդական բնակարաններին՝ ներկայացնելով տնային կահ-կարասին, գյուղական կենցաղն ու սովորույթները, շինարարության մեջ օգտագործված նյութերը, դրանց պատրաստման եղանակները, բնակարանների կազմը, առանձին դետալների գյուղական անվանումները և այլն: «Ջավախք» աշխատության մեջ առանձին անդրադարձել է հայ գյուղացիների բնակարաններին, նկարագրել բնակարանի կազմը, առանձին սենյակների

¹ **Մելքոնյան Ա.**, Ջավախքը 19-րդ դարում և 20-րդ դարի առաջին քառորդին, Երևան, 2003, 544 էջ:

² **Էհրամճյանց Խ.** (Կարնեցի), Վարվառէ կամ XIX դարու զոհը, Կարնո հին գյուղական կյանքից, Թիֆլիզ, 1887, 115 էջ:

նշանակությունն ու գործածությունը³:

Հայկական ժողովրդական բնակելի տների ճարտարապետության մասին կարևոր նյութ է հաղորդում Սողոմոն Վարդանյանի աշխատությունը, որտեղ ներկայացվում է հայկական ժողովրդական բնակարանների աստիճանական զարգացումը, կախված բնակլիմայական պայմաններից և տնտեսական գործունեությունից տարբեր շրջանների բնակարանների առանձնահատկությունները և նմանությունները, ծածկի կառուցվածքները և ներսույթը⁴:

Վրաստանի ժողովրդական տների ճարտարապետությունն ուսումնասիրել են Մ.Ջանդուրին և Գ.Լեժավան՝ ներկայացնելով Ստորին Սվանեթիի, Լեոնային Ռաչայի, Հարավային Օսեթիայի, Խևսուրեթիի և Սվանեթիի ժողովրդական բնակելի տները, սակայն անդրադարձ չեն կատարել այդ ժամանակ Վրաստանի տարածքում գտնվող Ջավախքի ժողովրդական բնակելի տներին⁵:

Հայկական ժողովրդական տների և պաշտամունքային ճարտարապետության հետ ունեցած կապի մասին անգնահատելի հետազոտություններ է կատարել Հ. Խալիպխյանը⁶: Այլ հեղինակներ մասնակի կամ ամբողջական աշխատություններում կամ հոդվածների տեսքով անդրադարձել են հայկական ավանդական բնակելի համալիրներին, ինչպիսիք են՝ Վ. Հարությունյանը, Ա. Հայկազուն Գրիգորյանը, Արտակ Ղուլյանը և այլք:

Վրաց հետազոտողներից Սումբաձեն, գրելով «Грузинские Дарбазы» մենագրությունը, անդրադարձել է նաև Ջավախքի գլխատներին, որոնք, անկախ պատկանելությունից, վրացական են ներկայացվել⁷:

Վերը նշված աշխատություններում անդրադարձ չի կատարվել մեր կողմից քննարկվող բնակելի համալիրին:

Նահատակյանների բնակելի համալիրը հիմնվել է XIX դ. առաջին քառորդին: Ինչպես որ ընդունված է, «աճող օրգանիզմի» նման այն զարգացել է կցակառուցներով, օժանդակ կառուցներով և որպես բնակելի համալիր ծառայել է մինչև 1970-ական թթ.: Այժմ գոմի հատվածը կիսախարխուլ վիճակով լքված է, իսկ օդայի, այսինքն՝ բնակելի հատվածը՝ իր օդայի առաջով, այսինքն՝

³ **Լալայան Ե.**, Ջավախք, Երևան, 1983, 457 էջ:

⁴ **Վարդանյան Ս.**, Հայկական ժողովրդական բնակելի տների ճարտարապետություն, Երևան, 1959, 131 էջ:

⁵ **Джандиери М., Лежава Г.** Архитектура горных районов Грузии. Москва, 1940, 109 стр.

⁶ **Халпахчян О.** Гражданское зодчество Армении. Москва, 1971, 248 стр.

⁷ **Сумбадзе Л.** Грузинские дарбазы. Тбилиси, 1960, 108 стр.

նախամուտքով, ծառայում է որպես գոմ:

Ըստ մեր ուղղակի և անուղղակի հետազոտությունների, բանավոր աղբյուրների՝ համալիրը բաղկացած է անասնագոմային հատվածից, օդայից, օդայի առաջից, թնդրտնից, շվաքից, օդայի առաջին կից օժանդակ սենյակից և յազլըղից (հյուրասենյակ-ննջասենյակ): 1960-70-ական թթ. քանդվել է մարագ-պահեստը համալիրի հյուսիսարևմտյան հատվածում՝ Աղվան Կարախանյան նոր բնակելի տան մոտեցումը կազմակերպելու նպատակով: Հավանաբար նույնատիպ խնդիրներ լուծելու համար քանդվել են նաև համալիրի հարավային հատվածի օժանդակ սենյակները, որոնց հիմքերի մնացորդներն այժմ երևում են:

Նահատակյանների բնակելի համալիրի և Դիլիսկա գյուղի Տերտերանց, Սոնա Կարախանյանի, Կրճատյան Հակոբի, Կրճատյան Ժոժիկի, Գրիգորյանների և Գոքորյան Ջուլիետայի բնակելի համալիրների՝ մեր կողմից իրականացված հատակագծերի համեմատական վերլուծությունների հիման վրա պարզ է դառնում, որ Նահատակյանների բնակելի համալիրի և վերը թվարկված համալիրների հիմնական կորիզը կազմում են գոմը, օդան կամ տունը, միմյանց կապող օդակ հանդիսացող նախասրահը՝ օդայի առաջը, և թնդրտուն-թոնրատունը: Կարծես այս կազմը պարտադիր է բոլոր համալիրներում:

Օդան կամ գոմասենյակն այն հատվածն է, որը ծառայել է որպես հյուրասենյակ և ննջասենյակ: Այն սովորաբար գոմին կից է կառուցվել՝ առանձնացվելով գոմից միջնապատի օգնությամբ, որի հատակի բարձրությունը եղել է սըղըր-թախտերի բարձրությանը համապատասխան և կանխել է անասունների մուտքը օդա: Սակայն Դիլիսկայում չափազրված բնակելի համալիրներում օդաները հիմնականում առանձնացված են գոմից միջնապատով:

Գոմից օդա անցնելիս առաջանում է միջանցք-նախամուտք, որը տեղացիներն անվանում են օդի առաջ: Այն հաճախ, կապված ընտանիքի մեծացման կամ հյուրընկալության հետ, օգտագործվել է որպես ննջարան:

Նահատակյանների բնակելի համալիրում օդան գտնվում է բնակելի համալիրի հարավարևմտյան հատվածում, գոմից առանձնացված է միջնապատով, չափերը՝ 4,4X5.1մ: Լայնական չափը բոլոր օդաներում նույն համաչափությանն է ենթարկվում. փոփոխվում է միայն կախված սըղըր-թախտերի քանակից, այն թախտերի՝ 1.1-1.3մ և միջանցքի(օդիօրթա,օրթըղի)՝ 0,8-0,9մ չափերի գումարն է: Նահատակյանների բնակելի համալիրում թեև լայնական չափը նույնն է, ինչպես մյուս օդաներինը, բայց փոփոխված են սըղըրների

չափերը, հավանաբար հարավային կողմի առաջին սրղըրը ծառայել է միայն որպես նստարան, այդ պատճառով էլ լայնական չափը 0,85մ է: Սովորաբար օդայի երկայնական և օդի առաջի լայնական չափերի գումարը համապատասխանում է գոմի լայնական չափին, սակայն, Նահատակյանների բնակելի համալիրում մի փոքր այլ է. օդայի հյուսիսարևմտյան պատը դուրս է պարագծից, ինչի պատճառով օդայի երկայնական և օդի առաջի լայնական չափերի գումարը չի համապատասխանում գոմի լայնական չափին:

Նահատակյանների համալիրի մի փոքր շեղ ուղղանկյուն գոմը՝ 8.7X6.6մ չափերով, եռանկյուն դասական փայտե հագարաշեն ծածկով կառույց է և օդային կից է հյուսիսարևելյան հատվածից: Գոմը հետագա վերակառուցման արդյունքում կարճացվել է օդի առաջն ընդլայնելու նպատակով, այսինքն՝ նախնական տեսքով գոմը եղել է մոտավորապես 10,3X6,6 մ: Դիլիսկայի մյուս համալիրների գոմերը համեմատաբար փոքր են՝ բացի Գրիգորյանների համալիրի գոմից, որի չափերն են՝ 8,6X7,8 մ, սակայն երկու տեղում էլ տեսնում ենք նույն մակերեսը՝ 67-68 քմ: Այսպիսով, Դիլիսկա գյուղում երկու տիպի ճարտարապետական լուծումով գոմեր ենք տեսնում.

- Ուղղանկյուն տիպի, երբ մոտավորապես 6-6,5 մ թռիչքով հորինվածքն ըստ պահանջի երկարացվել է՝ համապատասխանաբար ավելացնելով նաև երդիկների քանակը: Այսինքն, եթե փոքր գոմ է և իրականացված է քառակուսի հատակագծով՝ մոտ 1:1 համաչափությամբ, հետևաբար՝ կառուցված է մեկ երդիկ: Կան նաև երկերդիկ՝ մոտ 1:1,5:Նկարագրվող բնակելի համալիրների մեջ ամենաերկարը Նահատակյանների համալիրի գոմն է՝ իր եռանկյուն ծավալային լուծմամբ՝ գրեթե 1:2 հարաբերությամբ:
- Քառակուսու տիպի, երբ գոմի հորինվածքը թե՛ երկայնական, թե՛ լայնական կողմերով է փոփոխական: Այդպիսի լուծումով է Կրճատյան Հակոբի գոմը՝ 5.5X4,3, իսկ ամենամեծը՝ Գրիգորյաններինը: Երկուսն էլ ունեն մեկական երդիկ:

Գոմերի հատակները հիմնականում սալարկված են եղել, մեջտեղի հատվածը՝ հողից, երկայնքով մի փոքր թեքությամբ անցել է առվակաձև կոյուղին: Գոմի երկայնական պատերի երկարությամբ կառուցված են եղել մսուրները՝ 0,7-0,8մ բարձրությամբ:

Նահատակյանների համալիրի հատակները բետոնապատ են և ցավոք մեզ անհրաժեշտ տեղեկություն չեն տալիս: Այս բացը լրացնում է Սոնա Կարախանյանի համալիրի գոմի պահպանված մաքրատաշ քարե սալերով հա-

տակը, որտեղ մեջտեղի մասը սալարկված չէ, ամենայն հավանականությամբ, ջրահեռացումը կազմակերպելու համար: Նահատակյանների բնակելի համալիրի գոմի երկայնական պատերին պահպանված մուրներ կան, որոշ հատվածներում էլ առանձնացված խցեր, հնարավոր է, փոքր եղջերավոր անասուններին առանձնացնելու համար:

Մյուս պարտադիր կառույցը թոնրատունն է, որը տեղացիներն անվանում են թռափ կամ թնդրտուն, այն ծառայել է նաև որպես ճաշասենյակ-խոհանոց, որոշ բնակելի համալիրներում ձմռանը նաև որպես ննջասենյակ: Նահատակյանների բնակելի համալիրում թոնրատունը կիսավեր է, սակայն հորինվածքն ընդհանուր առմամբ հասկանալի է: Կից է գոմին հարավարևմտյան կողմից, իր չափերով 3X3,5 մ է՝ ծածկված փայտաշեն հազարաշեն երդիկով: Համեմատական վերլուծությունը ցույց է տալիս, որ բնակավայրի մյուս համալիրներում տարբեր չափերի և որոշակի տարբերություններով են լուծված թնդրտները, որոշ բնակելի համալիրներում օդի առաջ սրահով են կապվում օդայի և գոմի հետ, որոշ համալիրներում թոնրատունը գտնվում է նախասրահի մի անկյունում և միջնապատով առանձնացված չէ: Նահատակյանների համալիրում մի փոքր այլ ձևով է թնդրտան լուծումը. միջանցքի հարավարևմտյան մասի առանձնացված հատվածում է գտնվում, և այն իր չափերով զիջում է Դիլիսկայի վերը նշված համալիրների թնդրտներից մի քանիսին:

Ի տարբերություն Դիլիսկայի մյուս վերը նշված բնակելի համալիրների՝ Նահատակյանների համալիրն ունի նոր տիպի բնակելի սենյակ՝ յազլըղ, որը ծառայել է որպես հյուրասենյակ-ննջասենյակ, երբեմն որպես միայն ամառային տուն: Այս սենյակը սովորաբար միացել է բնակելի համալիրին՝ կապվելով նրա հետ ներքին մուտքով: Նահատակյանների բնակելի համալիրում պահպանված հիմքերից պարզ է դառնում, որ գտնվել է համալիրի հարավային հատվածում, մուտքը եղել է միջանցքից, որն իրար էր կապում գոմը, մարագը, թոնրատունը և յազլըղը:

Մարագը սովորաբար գոմին կից է լինում՝ գոմի հետ անմիջական կամ միջանցքով կապված, այստեղ պահվել են ձմռան անասնակերը: Մարագում եղել են նաև առանձին հորեր, որոնցում պահվել են հացահատիկ, կարտոֆիլ և այլ մթերքներ, այս տիպի հոր եղել է Դիլիսկայի Տերտերանց բնակելի համալիրի մարագում, սակայն հիմա փակված է հողով: Նահատակյանների բնակելի համալիրում մարագը եղել է հյուսիսարևելյան կողմում, որի մասին վկայում են պահպանված հիմքերը և սեփականատերերի վկայությունները, սակայն այն

կառուցվել է բնակելի համալիրից ուշ, ինչը հաստատում են գոմի հյուսիս-արևմտյան և հյուսիսարևելյան պատերի հատման լուծումները:

Նահատակյանների բնակելի համալիրում հարավային մուտքը վերցված է եղել ծածկի տակ, որը, Ե. Լալայանի փոխանցմամբ, տեղացիներն անվանել են շվաք կամ բակ⁸: Դիլիսկա գյուղի վերը նշված բնակելի համալիրներում նմանատիպ մուտք չկա պահպանված, սակայն Ջավախքի այլ գյուղերում պահպանված մուտքերը շատ են:

Նահատակյանների համալիրի պատերն իրականացված են կիսամշակ, երեսի կողմից մասնակի հարթեցված տեղական բազալտի միջին չափերի քարերից, որոնց, հորիզոնական շարի բերելու և նախնական ամրություն տալու նպատակով, արանքներում տեղադրված են մանր խիբարներ: Որմերը եռաշերտ են՝ կավահողե միջուկով: Պատերի հաստությունը 0,6-0,8մ է: Ներքին բաժանումներ կատարելու համար որոշ տեղերում կառուցել են եռաշերտ միջնորմներ, որոնց արտաքին կողմերը փայտով են իրականացված, իսկ նրանց մեջ լցվել է կրաշաղախ կամ կավաշաղախ: Երբեմն երեսափայտը ծեփված է, իսկ բաժանումներն իրականացվել են փայտե չորսունների միջոցով:

Բնակելի համալիրների սենյակների ծավալատարածական հորինվածքը գրեթե նույնն է բոլոր տներում: Նահատակյանների բնակելի համալիրում օդայի պատերի բարձրությունը 2.3-2.4մ է, միջնամասում՝ հյուսիս-արևմտյան պատից դեպի դիմացի պատը, առաստաղը բարձրանում է՝ 3,3- 3,5մ, բարձր հատվածում մի փոքր թեքությամբ պատուհան է բացված, որը սկզբնական շրջանում գիշերները և ցուրտ օրերին փակվել է փայտով մինչև ապակու կիրառությունը: Հյուսիսարևմտյան պատի մեջտեղում օջախն է, որը գետնից բարձր է մոտավորապես 0,5մ, նույն բարձրությունն էլ հավանաբար ունեցել են երկու կողմից ձգվող թախտերը՝ սըտրները: Օջախի վերին նիշը հատակից 1,84մ է, օջախի ծխնելույզը բարձրանում է պատի միջով, որի չափերն են մոտավորապես 0,3X0,3մ: Նահատակյանների բնակելի համալիրում և Դիլիսկայի՝ վերը նշված տներում կառուցվել են սըտրներ, որոնց բարձրությունը 0,54-0,6մ է, երկրորդ թախտն ավելի բարձր է լինում առաջին թախտից մոտավորապես 0,3մ, թախտերի միջև բաց հատվածը 0,8-1մ է: Նահատակյանների բնակելի համալիրը երեք սըտր է ունեցել, որոշ բնակելի համալիրներում, այդ թվում՝ Նահատակյանների բնակելի համալիրում, օդի և օդի առաջի բաժանող պատի մեջ կառուցված է պահարան, որն սկսվում է սըղըրի

⁸ **Լալայան Ե.**, Ջավախք, էջ 130, 131:

բարձրությունից և ձգվում մինչև տաշտածև առաստաղը՝ լայնությունը 0,7մ: Այստեղ պահվել է տան սպիտակեղենը: Օդան և օդի առաջն իրարից բաժանված են եղել սյունաշարով կամ փայտե գերաններից կառուցված որմերով: Գոմից օդի առաջ անցումը հավանաբար սկզբնական շրջանում բաց է եղել:

Գոմի երկայնական պատերին կառուցված են եղել մտուրները՝ 0,6մ բարձրությամբ, որոշ հատվածներում կան առանձնացված խցեր մանր եղջերավոր անասունների համար: Գոմը ծածկը կրող սյուների միջոցով բաժանված է երեք նավերի: Սյուների ստորին հատվածում սովորաբար քարե խարիսխներ են տեղադրված լինում: Նահատակյանների բնակելի համալիրում հատակը բետոնապատ է, և խարիսխներ չեն երևում:

Իրենց ծավալատարածական լուծմամբ առանձնացել են նաև թոնրատները: Թոնիրը գտնվել է առանձնացված թմբի մեջտեղում, որի բարձրությունը 0,7-1մ-ի է հասել: Դեպի դուռը թոնրից թեք անցք է բացված (ակ), որի միջոցով կարողացել են կառավարել կրակի ուժգնությունը: Այս անցքը տեղացիներն անվանում են սնվածք: Թոնրի կողքին մեկ այլ գլանաձև հոր է բացված եղել՝ 0,4-0,5 մ խորությամբ՝ հացթուփի համար: Թոնրատան ներքին որմերին կամարաձև կամ ուղղանկյունաձև խորշեր են բացված, որոնք օգտագործվել են՝ գործիքները պահելու, ճրագները դնելու համար, երբեմն այդ խցերում պահվել է Սուրբ գիրքը՝ «Նարեկ»-ը: Մինչև այսօր էլ որոշ ընտանիքներում պահպանված խորշերում շարունակում են Նարեկ պահել և աղթել: Որոշ խորշեր անվանում են ըշկեր կամ փանջարաներ (վրացերենից՝ պատուհան): Նահատակյանների բնակելի համալիրում թոնրատան պահպանված պատերին նման խորշեր չկան:

Յազլիներն արդեն երկու կամ երեք պատուհան ունեցող սենյակներ են եղել, այստեղ ներքին պատերը հարդարված և ներկված են եղել, առաստաղը՝ հարթ:

Մարագում կամ քիլարում ծավալատարածական շեշտված առանձնահատկություններ չեն եղել, որոշ տներում՝ սյուների վրա, տախտակներ հավաքելով, ստացել են ամբարներ: Մարագում երդիկը ծառայել է ոչ միայն որպես լույսի աղբյուր, այլև բերքը տանիքից ներս լցնելու միջոց, ուստի մարագում, ի տարբերություն մառանների, երդիկ ունենալը պարտադիր է եղել:

Սյունահեծանային համակարգերը փայտե գերաններով են իրականացված, որոնք հենվում են քարե ուղղանկյուն խարսխի վրա: Ամբողջ ներքին ծածկն իրականացված է փայտե կոնստրուկցիաների միջոցով այնպես, ինչպես մեզ արդեն հայտնի շրջաններում՝ Սյունիք, Շիրակ, Վայոց ձոր և այլն:

Բավականին արհեստավարժ են իրականացված ներքին ծածկերի կոնստրուկտիվ հանգույցները: Օդաների ներքին ծածկերում հավաքված է հազարաշենի «տաշտածն» ծածկ, որը հարավ-արևելքից ունի պատուհան: Ծածկն իրար վրա հաջորդական դրված և դեպի ներս նեղացող, փայտե ուղղանկյուն հատվածքով գերաններ են, իսկ ուղիղ պատերից անցումը դեպի նեղացող տանիք իրականացված է ատամնածև ելուստով՝ փայտե կոնշտեյնների միջոցով: Առաջացած բաց հատվածները փայտե սալերով են ծածկված ինչպես պատերի, այնպես էլ առաստաղի վրա: Օդայի ծածկն ունի բավականին թեքություն դեպի հարավարևելյան նեղ պատուհանը: Նույնատիպ են իրականացված նաև գյուղի մյուս՝ վերը նշված համալիրները:

Գոմի ծածկը երկայնական ուղղությամբ երկշարք սյուների և պատերի վրա է հենված: Մեջտեղի հատվածում երեք երդիկ է բացված, որոնք հավաքված են դասական հազարաշենի մեթոդով՝ գլանածև գերաններից :

Թունրատան ծածկը թեև ամբողջությամբ պահպանված չէ, սակայն պահպանված մասերից պարզ է դառնում, որ այն իրականացված է եղել անկյունների հանդեպ թեք տեղադրված քառանկյունի տաշված գերաններով, որոնք, հետզհետե փոքրանալով և բարձրանալով, մեջտեղի հատվածում իրար են մոտեցել՝ թողնելով փոքր անցք: Ի դեպ, այս կոնստրուկտիվ ձևով հավաքված ծածկերը տեղացիները դառնաուծ են անվանում:

Շվաքի ծածկը հարթ է, գերանները հենվել են պատի, իսկ մեծ թռիչքների դեպքում՝ դիմացի կողմի սյուների վրա:

Արտաքինից ծածկերը ծղոտով կամ հարդով պատված շերտ ունեն, որի վրա լցված և տոփանված է բավականին հաստ կավահողե շերտ:

Գլխատների կարևոր մասերից է նաև օջախի առկայությունը: Ինչպես Նահատակյանների, այնպես էլ մյուս համալիրներում այն տեղադրված է օդայի հյուսիսային պատի մեջ, իսկ այդ պատի միջով անցնում է ծխնելույզը: Օջախները փորված են միակտոր կարծր քարերի վրա, որոշ մասն ունեն բավականին հետաքրքիր զարդամոտիվներ, թվագրություններ և այլ պատկերագրական նշաններ: Նահատակյանների օջախը մի քանի շերտ ծեփի տակ է, և շատ բաներ չեն երևում: Փակվել և պատի հետ ծեփվել են նաև Դիվիսկայի մի քանի բնակելի համալիրների օջախները, քանի որ ժամանակի ընթացքում կորցրել են իրենց կիրառությունը: Ընդհանուր առմամբ Դիվիսկայում և Ջավախքի այլ հայկական բնակավայրերում առկա օջախների զարդամոտիվները բազմազան են և բազմազույն: Սակայն ընդհանրապես են նմանատիպ պատկերագրական կերպարներով: Պատկերված կենդանիները, թռչունները, փահլևանները, արե-

գակի սիմվոլները, կենաց ծառերը, կյանքի ծաղիկները, աստղաձև պատկերներն իրենց ստուգաբանությամբ և նշանակությամբ հիշեցնում են մեր՝ հայերիս էթնոսի մասին: Պատկերներում գերակշռում է դեպի վեր ձգումը, և պատահական չէ, որ այդ հորինվածքները գտնվում են օջախների կամարների վերին հատվածներում:

Դեկորատիվ հարդարանքի տեսանկյունից բավականին զուսպ են ինչպես Նահատակյանների, այնպես էլ Դիլիսկայի մյուս բնակելի համալիրները: Ինչպես նշվեց, որոշակի ակտիվություն է մտցվում օջախների հարդարման մեջ: Որոշակի հարդարման տարրեր պարունակում են օդաների հյուսիսային պատերի փայտե փորված կամ կամարաձև բացված գոտիները: Որոշ օրինակներում նրանք ներկված են, կամ վրայից որոշ գունային գծեր են արված:

Նահատակյանների համալիրի օդայի ներքին ծածկը կրող սյուները հասարակ են և հատուկ հարդարանք չեն պարունակում, սակայն Ջավախքում առկա են նաև բավականին հետաքրքիր, բայց մեր ճարտարապետությանը բնորոշ քիվերով սյուներ:

Տեղում կատարված ուսումնասիրությունների, վերլուծությունների, անալիզների, բանավոր աղբյուրների և այլնի շնորհիվ կատարվել է նաև Նահատակյանների բնակելի համալիրի վերակազմության տարբերակը:

Վերակազմության տարբերակ է մշակվել Նահատակյանների բնակելի համալիր օդայի ներքին տեսքի, մարագի, յազլըղի և շվաքի համար: Մարագը և յազլըղը վերականգնվել են՝ հաշվի առնելով պահպանված հիմքերը, ինչպես նաև բանավոր վկայությունները: Քանի որ Դիլիսկայում պահպանված յազլըղ չկար, վերջինիս ծավալատարածական հորինվածքի վերակազմության հիմք են հանդիսացել Ջավախքի այլ բնակավայրերինը: Մարագը վերակազմվել է Դիլիսկայի վերը թվարկված բնակելի համալիրների օրինակով: Ծածկը հենվել է երեք զույգ սյուների վրա, որոնք կրում են երկայնական ձգվող գերանները: Կենտրոնական հատվածում երդիկ է բացված՝ դառնաուճ կոչվող կոնստրուկտիվ համակարգով կառուցված:

Վերակազմվել է նաև ծածկով նախամուտքը՝ շվաքը: Շվաքի վերականգնման համար հիմք են հանդիսացել այլ գյուղերից պահպանված նախամուտքերը և դրանց լուսանկարները: Շվաքի հարթ ծածկի գերանները հենված են երկու սյուների և պատի վրա: Սյուները ներքևի հատվածում քարից խարիսխներ ունեն, վերևում՝ հայկական ճարտարապետությանը բնորոշ խոյակներ:

Վերակազմվել է նաև համալիրի ներքին տեսքը: Օդայի ծավալատարածական հորինվածքը և ինտերիերի ընդհանուր տեսքը հիմնականում հասկա-

նալի են, պահպանված են որմնասյուները, պատի զարդագոտիները, պահարանը: Թախտերի բարձրությունը ճիշտ որոշելուն օգնել են սյան և որմնասյուների վրա չներկված հատվածները, որոնք հավանաբար բաց են մնացել թախտերի հետ միանալու հատվածներում:

Այսպիսով, կարևորվում է Նահատակյանների բնակելի համալիրն ինչպես Դիլիսկայի, ողջ Ջավախքի, այնպես էլ ընդհանուր հայկական ավանդական տների ճարտարապետության ուսումնասիրման մեջ՝ հաշվի առնելով վերջինիս ինչպես ընդհանրական, այնպես էլ որոշակի յուրահատուկ ճարտարապետական լուծումները:

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Հոդվածում քննարկվում է Ջավախքի Դիլիսկա բնակավայրի Նահատակյանների բնակելի համալիրի ճարտարապետությունը: Բնակավայրի մի քանի համալիրների և Ջավախքի այլ բնակելի համալիրների հետ համեմատական վերլուծության արդյունքում առանձնացվել են Նահատակյանների համալիրի հիմնական կորիզը կազմող սենյակները՝ իրենց տեղական անվանումներով, տիպերով և ճարտարապետությամբ: Ներկայացված են բնակելի համալիրի ներկայիս վիճակը և ժամանակի ընթացքում կատարված փոփոխությունները: Համաձայն տեղում կատարված չափագրությունների, բանավոր աղբյուրների և Ջավախքի բնակելի տներին բնորոշ ճարտարապետության՝ կատարվել է նաև համալիրի վերակազմության տարբերակը:

Բանալի բաներ – Ջավախք, Դիլիսկա գյուղ, Նահատակյանների բնակելի համալիր, գլխատների ճարտարապետություն:

ДАВИД НААТАКЯН, АРМИНЕ КТОЯН

АРХИТЕКТУРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ЖИЛОГО КОМПЛЕКСА В ДИЛИСКЕ

В статье обсуждается зодчество жилого комплекса Наатакянов в селе Дилиска, Джавахк. В результате сравнительного анализа с другими жилыми комплексами в данном селе и во всем регионе, было выведено ядро основных комнат комплекса Наатакянов, с учетом их местных названий, типов и архитектуры. Представлено текущее состояние комплекса и изменения, происходившие в течение времени. Согласно натурным обмерам, устным источникам и типичной архитектурой жилых домов в Джавахке, представлен вариант реконструкции жилого комплекса Наатакянов.

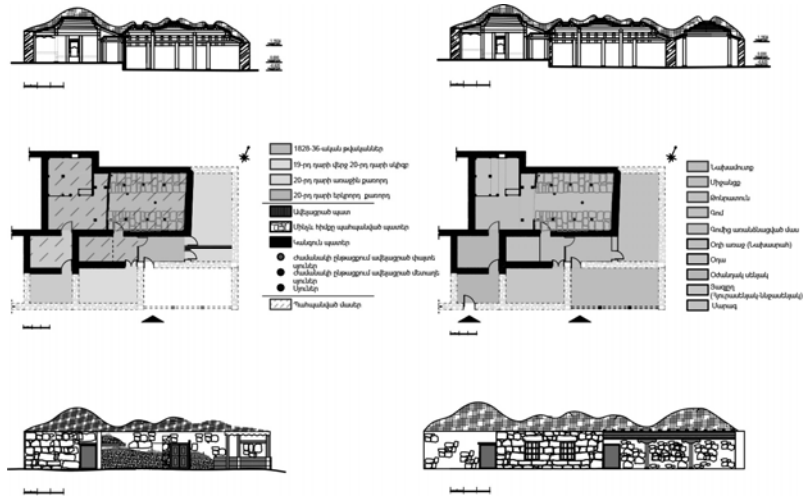
Ключевые слова – Джашахк, село Дилиска, жилой комплекс Наатакянов, архитектура Глхатунов.

DAVIT NAHATAKYAN, ARMINE QTOYAN

THE ARCHITECTURAL FEATURES OF THE RESIDENTIAL COMPLEX OF DILISKA

The article discusses the architecture of Nahatakyan’s residential complex in Diliska, Javakhk. As a result of a comparative analysis of several residential complexes and other complexes in Javakhk the main rooms of Nahatakyan’s complex, including: names, types and architecture were classified. In the article the current state of the complex and changes made during the time are presented. The version of the reorganization of the complex according to the measurements in the location, speaking sources and architectural characteristics of other residential houses of Javakhk is also discussed.

Key words – Javakhk, Diliska village, Nahatakyan’s residential complex, architecture of Gikhatun.



Աղյուսակ 1: Աջից՝ համալիրի պահպանված մասի կտրվածք, վերակազմության կտրվածք, պահպանված հատակագիծ, վերակազմված հատակագիծ, պահպանված ճակատ, վերակազմված ճակատ:



Նկար 1. Օդայի պահպանված տեսքը:



Նկար 2. Օդայի ներքին տեսքի վերականգնություն:

ԳԵՎՈՐԳ ԱՐՄԵՆՅԱՆԻ «ԽՈՐՏԱԿՈՒՄ» ՕՊԵՐԱՆ

Օպերային ժանրի ավանդույթների պահպանումը, ստեղծագործական նոր որոնումների ձգտումը ցայտուն դրսևորվեցին հայ կոմպոզիտորական դպրոցի, նրանց սերունդների ներկայացուցիչների երկերում: 1960-ական թթ. այն, դառնալով հայ պրոֆեսիոնալ երաժշտության մի մասը, կարճ ժամանակահատվածում տվեց մեծ ձեռքբերումներ:

Գևորգ Արմենյանը, մանկուց հաղորդակից լինելով երաժշտությանը, կապվելով Թիֆլիսի պատանի հանդիսատեսի հայկական թատրոնի հետ, հիանալի էր ընկալում երաժշտաթատերական ստեղծագործությունների հիմնական սկզբունքները, որոնք առավել ցայտուն դրսևորվեցին հեղինակի «Խորտակում» օպերայում:

Գևորգ Արմենյանը երեք օպերաների հեղինակ է՝ «Մարո» /ըստ Հ. Թումանյանի/, «Խաչատուր Աբովյան» և «Խորտակում» /ըստ Արաքսմանյանի «Վարդեր և արյուն» դրամայի/:

Երեք օպերաներն էլ բեմադրվել են կոմպոզիտորի կենդանության օրոք: «Մարո»-ի առաջին բեմադրությունը կայացել է Թիֆլիսի միջնակարգ դպրոցներից մեկում՝ աշակերտական ջերմ ընդունելության միջավայրում: «Խաչատուր Աբովյան» օպերան գրվել է որպես դիպլոմային աշխատանք, որը հաջողությամբ կատարվեց Երևանի ռադիոյի սիմֆոնիկ նվագախմբի կողմից՝ Յուրի Դավթյանի ղեկավարությամբ, իսկ 1960թ. մեծ դժվարություններից հետո Երևանի օպերային թատրոնը բեմադրեց այն:

«Խաչատուր Աբովյան»-ին պետք է հաջորդեր Լ. Շանթի «Հին աստվածներ» ստեղծագործության հիման վրա գրված օպերան: Սակայն, Սովետական Հայաստանի պայմաններում դա արգելված թեմա էր և հանդիպեց բեմադրության խնդիրներով զբաղվող գործիչների գաղափարական ընդդիմությանը: Փաստացի արգելքը պատճառաբանվում էր՝ կապված տեքստի «ոչ արդիական լինելու հետ»¹:

Կարճ ժամանակ անց կոմպոզիտորը հրաժարվում է «Հին աստվածների» մտքից և դրամատուրգ Ալեքսան Արաքսմանյանի խորհրդով սկսում

¹ Մինչ այդ Ա. Տեր-Ղևոնդյանը դիմել էր այդ սյուժեին՝ 1921թ. գրելով «Սեդա» օպերան, որը նույնպես չբեմադրվեց:

աշխատել ժամանակակից սյուժեով «Խորտակում» օպերայի վրա՝ Ա. Արաքս-մանյանի «Վարդեր և արյուն» դրամայի մոտիվներով: Ժամանակին ընդառաջ քայլելու թելադրանքով օպերայի հետագա հաջողությունն ապահովելու գաղափարը կոմպոզիտորին այնքան էլ չէր ոգևորում: «Այս ձևով օպերա չի ստացվի: Առանց այն էլ օպերան ստատիկ լինելու տենդենց ունի, այս պիեսն այնքան ստատիկ է, որ չգիտեմ ինչպես կարելի է տեղից շարժել: Էլ չեմ ասում, որ ամենից ցայտուն ստացվել է բացասական կերպարը... Վերջում մնում է նրան արձան կանգնեցնել, շքանշան տալ և հանգիստ խղճով տուն գնալ», - իրեն հատուկ հումորով և երգիծանքի նուրբ երանգներով նշում է հեղինակը²: Յուրաքանչյուր դետալի մանրամասն ուսումնասիրության արդյունքում նա հիմնվեց դրամայի առանձին մոտիվների վրա. շեշտը դրվեց գործող անձանց հոգեկան ապրումների, անձնական ճակատագրերի ու դրանց զգացմունքների վրա և ստացավ «Խորտակում» անվանումը: Գ. Արմենյանի ճկուն մտքի հիանալի գաղափարի շնորհիվ ստեղծագործությունը սիրվեց բոլորի կողմից, որից հետո նրան վստահվեց օպերային թատրոնի տնօրենի պաշտոնը:

Օպերան ավարտվել և առաջին անգամ բեմադրվել է 1968թ. Երևանի Ա. Սպենդիարյանի անվան, իսկ չորս տարի անց՝ Պերմի Պ. Ի. Չայկովսկու անվան օպերային թատրոնում. հրատարակվել է կլավիրի տեսքով 1982թ.: Լիբրետոն գրել է կոմպոզիտորը. գրական տեքստի մշակմանը մասնակցել է նաև բանաստեղծ Ռազմիկ Դավոյանը:

1960-ականները մեր օպերային թատրոնի լավագույն տարիներն էին: Առկա էր առողջ քննադատություն: Թատրոնի երկացանկում 50-ից ավելի ներկայացում կար, օպերան գտնվում էր հասարակության ուշադրության կենտրոնում ու ամենակտիվ գործող մշակութային օջախներից էր: Պատահական չէ, որ թատրոնում ներգրավված արվեստագետների, երաժիշտների, բանաստեղծների, նկարիչների, ռեժիսորների և այլոց ջանքերը ծառայում էին մեկ միասնական նպատակի, և ինչ-որ կատարվում էր, անմիջապես արձագանք էր գտնում, որն արժևորում էր տվյալ երևույթը:

Գ. Արմենյանի օպերան Ա. Տերտերյանի «Կրակե օղակ»-ի կողքին համարվեց այդ շրջանում գրված արժեքավոր գործերից մեկը:

Կոմպոզիտորը շատ լավ գիտակցում էր օպերային դրամատուրգիայի խնդիրները, գործողությունների և տեսարանների միջև կապը, դրանք մատուցում նորովի և հաճախ քննադատվում օրինապահ արվեստագետների կողմից:

² Գևորգ Արմենյան, Հուշագրություններ, ձեռագիր:

Այդպիսի օրինակ է Գևորգ Արմենյանի ու այդ ժամանակվա օպերային թատրոնի գլխավոր ռեժիսոր Արմեն Գուլակյանի հանդիպումը «Խաչատուր Աբովյան» օպերան բեմադրելու կապակցությամբ, որտեղ Գուլակյանն ուղղումներ է անում տեսարանների հաջորդման, ռեչիտատիվների ճիշտ օգտագործման հարցերում: Մեջբերենք նրանց անմիջական զրույցից մի հատված.

« - Գեորգի Երվանդովիչն ասում է, որ քո գրվածը ռեչիտատիվ չի: Դու ռեչիտատիվ գրել չգիտես: Ռեչիտատիվը գրում են մի «զվուկի վրեն»: Քեզ մոտ «մելոդիստի» բան է ստացվում:

- Հասպա Դորգամիժսկին, Մուսորգսկին: Չէ՞ որ նրանք նոր ձևով են մոտենում ռեչիտատիվին: Էլ չեմ ասում Ալբան Բերգը, Ռիխարդ Շտրաուսը: Մի «զվուկի վրա» ռեչիտատիվ գրելուց վաղուց են հրաժարվել,- նույն բառերով կրկնում է Գուլակյանի ասածը,- ռեչիտատիվը պետք է ստույգ արտահայտի խոսքի, մտքի տրամաբանության շեշտվածությունը:

- Խոսում ես, «ոնց որ» Շտրաուսի վալսերը չեմ լսել: Տո դու հայ մարդ ես, ուրիշների «հեղ» ինչ գործ ունես...

Այդպես խրատում, դաստիարակում, պրոֆեսիոնալ մակարդակս էին բարձրացնում, զրկելով ինձ կարծիք հայտնելու, պաշտպանվելու իրավունքից»³, - ավարտում է Արմենյանը⁴:

Անկասկած, նման հակասություններ հաճախ են հանդիպում պատմության մեջ, մանավանդ ավագ և երիտասարդ սերնդի ստեղծագործողների միջև: Համաշխարհային և ազգային պրոֆեսիոնալ երաժշտարվեստի նշանակալի ձեռքբերումների հիմքի վրա կառուցել նորը. սա է Գևորգ Արմենյանի ստեղծագործական հիմնական սկզբունքներից մեկը: Դրամատուրգիայի մասին փոքր ակնարկ ունեն նաև Մ. Հարությունյանը և Ա. Բարսամյանը իրենց «Հայ երաժշտության պատմություն» գրքում՝ Արմենյանին նվիրված հատվածում⁵: Որպես օպերային դրամատուրգիայի արդիական մտածողություն՝ հեղինակներն իրենց վերլուծականում ընդգծում են այս հատկանիշը:

«Խորտակում» օպերան կարելի է համարել հոգեբանական դրամա:

Գործողությունները տեղի են ունենում Հայաստանի լեռներում 1920թ.:

³ Նույն տեղում:

⁴ Մեջբերումն արված է հեղինակի անտիպ հուշագրությունից, այդ պատճառով պահպանել ենք խոսակցական լեզուն:

⁵ **Հարությունյան Մ., Բարսամյան Ա.**, Հայ երաժշտության պատմություն, Երևան, 1996, էջ 318:

Ստեղծագործության առանցքում քաղաքացիական կռիվների դժվարին ժամանակաշրջանն է, դրա հետևանքները հերոսների ճակատագրերում: Հեռվից մոտեցող գնացքի ընթացքն օպերայում ունի խորհրդանշական իմաստ: Գնացքի շարժը ցույց է տալիս գործողությունների անակնկալ արագ զարգացումը, որտեղ իրողությունները, կերպարները, հոգեկան ապրումները բացահայտվում են տեղում, առանց նախապատրաստման՝ հիշեցնելով ֆիլմի կադրային մտածողությունը: Այն նաև ներկայացնում է մոտեցող թշնամու վտանգը: Այս իմաստով ընտրված է դրամատուրգիայի կառուցման միջանկյալ զարգացման սկզբունքը՝ զերծ մասսայական տեսարաններից և հանդիսավորություններից: Հերոսներին միավորում է գնացքը՝ դառնալով բոլորի մտորումների և գործողությունների զարգացման հիմնական կենտրոնը, որի ստվերում բացահայտվում են նաև նրանց հարաբերությունները:

Ստեղծագործությունը բաղկացած է երկու գործողությունից՝ հինգ պատկերներով: Գործող անձինք են՝

Արփենիկ՝ դրամատիկ սուպրանո
 Սահակ պապ՝ բարիտոն
 Հերիքնազ, նրա կինը՝ մեցցո-սուպրանո
 Նազիկ, նրանց թոռնուհին՝ լիրիկական սուպրանո
 Ենոք՝ բաս
 Մանվել՝ դրամատիկ տենոր
 Պարույր՝ լիրիկական տենոր
 Պարտիզաններ

Կերպարները բացահայտվում են աստիճանաբար՝ տեսարանից տեսարան և կապվում իրենց բնորոշող լայտմոտիվների միջոցով: Ընթացքի լարվածությունը կանխորոշում է առաջին գործողության փոթորիկի տեսարանը, որը նվազախմբի հմուտ արտահայտչականությամբ պարբերաբար հնչում է օպերայի ընթացքում՝ միևնույն ժամանակ դառնալով Արփենիկի լայտմոտիվը: Սա հիշեցնում է Վազների «Տրիստան և Իզոլդա» օպերայի դրամատուրգիական սկզբունքները, որտեղ տիպական երաժշտական մոտիվով են օժտված ոչ միայն յուրաքանչյուր անհատ, այլ նաև տվյալ իրավիճակը ցույց տվող երևույթները /գիշեր, սիրո և այլ լայտմոտիվներ/: Դրամատուրգիական նման կերպը սահմանափակում է երգերի, արիաների, դուետների, անսամբլների ավարտուն լինելը և այն որոշ չափով մոտեցնում նաև վերիստական օպերայի զար-

զացման օրինաչափություններին: Դրանք հաճախ լրացվում են մենախոսություններով, արիոզոններով, արիա-բալլադով:

Հարկ է նշել երգչախմբի կիրառման կերպը: Սովորաբար այն ծառայում է՝ մասսայական տեսարանների, ժողովրդի խոսքը ցուցադրելու, համընդհանուր գաղափարը փոխանցելու համար: «Խորտակում» օպերայում երգչախմբի ներմուծումն իմաստավորում է տվյալ իրավիճակի հուզական կողմը, և ծայնաբաժիններում երգվող «Ա...» հնչյունները միայն բավական են՝ տեսարանը տպավորիչ դարձնելու համար:

Որպես այդպիսին չկա գլխավոր, առաջնային գործող անձ, որը զգալիորեն առանձնացվում է մյուսներից: Փոխարենը յուրաքանչյուրին տրվում է իրեն հատուկ նկարագիր. թերևս առանձնանում է Մանվելի կերպարը, որի լայտմոտիվն արտահայտում է գաղտնի, թշնամական ինչ-որ արարք: Օպերայի առաջին հնչյուններից սկսած՝ Արփենիկի և Մանվելի՝ երկու հակադիր կողմերի ընտրությամբ, կոմպոզիտորը հմտորեն ցուցադրել է գլխավոր կոնֆլիկտը: Արփենիկը և իր համախոհները (օպերայի մյուս հերոսները), որոնց թվում նաև Մանվելն է, փորձում են ամեն կերպ կանխել թշնամու գնացքի ընթացքը, սակայն Մանվելը բոլորից գաղտնի դիմում է հնարքների՝ գործը խափանելու համար: Օպերայում Մանվելը պարբերաբար հանդես է գալիս գործող անձանց հետ երկխոսություններով, որոնցում նա տարբեր կերպերով փորձում է ներկայանալ որպես մյուսներին համախոհ: Այստեղից էլ բխում են նրա կեղծ խոսքերը: Նա իր սխալն ընդունում է միայն օպերայի վերջին պատկերում («Մեղավոր եմ ես» հատվածում, 2-րդ գործողություն, 5-րդ պատկեր): Արփենիկը փնտրում է Ենոբին: Նրա անհանգիստ հնչերանգներում գերիշխում են լարված սեկունդային հարաբերակցությունները և հստակ դիթամիկ պատկերով հագեցած լայտմոտիվը: Դրան հաջորդող «Ախ, որտեղ եմ ես» խոսքերով տեղեկային և կվարտային ինտերվալային հիմք ունեցող վերընթաց թեմային հակադրվում է Մանվելի՝ վերը նշված թեման: Գործողությունների հետագա զարգացման ընթացքում է պարզ դառնում, որ Արփենիկը և Մանվելն ամուսիններ են: Կոմպոզիտորի մտահղացմամբ նրանք վալսի ներքո հիշում են իրենց լուսավոր անցյալը (1-ին գործողություն, 3-րդ պատկեր): Մեկ ակնթաթթ մոռացվում է մութ, լարված, դեռևս չպարզաբանված իրականությունը և մթնոլորտը պարուրում առանձնակի ջերմությամբ, որով և ավարտվում է 1-ին գործողությունը: Սակայն Մանվելի արարքը, այնուհետև Սահակ պապի սպանությունը փոխում են երբեմնի ջերմ սիրո խոստովանություններով լի մթնոլորտը և

օպերայի զարգացման ուղղությունը հասցնում ողբերգական ավարտի, քանի որ հենց Արփենիկն էլ սպանում է Մանվելին:

Օպերայի մյուս զույգը Պարույրն ու Նազիկն են: 2-րդ գործողությունը սկսվում է նրանց զուգերգով, որտեղ Նազիկը խնդրում է սիրելիին չթողնել իրեն: Նազիկին բնութագրող մեղեդին ցույց է տալիս երիտասարդ աղջկա աշխույժ, ժիր էությունը: Զուգերգը ծավալվում է պոլիֆոնիկ շարադրանքով: Ձայները լրացնում են միմյանց իմիտացիոն հնարքներով՝ հատվածաբար միանալով վերածվում հոմոֆոն գրելաոճի՝ զուգահեռ տերցիաներով քայլերի: Փոխարենը երկի ողջ արտահայտչականությունն իր վրա վերցրած նվագախումբը տալիս է հստակ դիֆմիկ ու հարմոնիկ բնորոշում: Նրանց միաձուլումն ընդհանուր հնչողությանը հաղորդում է ինքնօրինակ գունային երանգ: Հետաքրքիր է Արմենյանի ընտրությունը զուգերգերի երաժշտական կառույցի հարցում: Սկզբում, երբ կերպարները (այստեղ Նազիկն ու Պարույրը) հակադրվում են իրենց կարծիքներով, խոսքային հատվածում հանդես են գալիս միաժամանակ տարբեր ասելիքներով: Իսկ երբ գալիս են փոխհամաձայնության, ասելիքը երաժշտականորեն արտահայտվում է ունիսոն երգեցողությամբ:

Իրողությունների, գործողությունների ճշմարտացիորեն վերակերտումը երաժշտական հնչյունների միջոցով, առանց ավելորդ հնարների, խոսում է Գ. Արմենյան անհատի գլխավոր հատկանիշներից մեկի՝ նրբանկատության առկայության մասին: Նազիկի կերպարը ևս ունենում է ողբերգական ավարտ: Նրան սպանում է Մանվելը: Պարույրի և Նազիկի զուգերգը ամենագեղեցիկ, հուզիչ հատվածներից մեկն է օպերայում:

Օպերայի դրամատուրգիայի զարգացման գործում առանձնահատուկ դեր է խաղում Սահակ պապի կերպարը: Նրա կարևորությունը նկատվում է սկսած առաջին գործողության նախաբանից, որտեղ արդեն իսկ հնչում են Սահակ պապին բնորոշ թեմայի ինտոնացիաները: Թեման, վերածվելով լայտմոտիվի, տարբեր երանգներով է հնչում նրա ապրումներն ընդգծող «Դու զոհվեցիր իմ կռունկ» («Ты погиб журавлик мой») բալլադ-արիայում (2-րդ գործողություն, 4-րդ տեսարան): Գ. Գյոդակյանն իր հողվածում, անդրադառնալով Սահակ պապի կերպարի զարգացմանը, վեր է հանում այն հարցը, թե ինչու մահացու վիրավորված պապը չի տալիս մարդասպանի անունը: Սա կարելի է մեկնաբանել՝ ելնելով գործողության ընթացքից և նրա տաքարյուն բնավորության հատկանիշներից: Մանվելը նրան վիրավորել է այն ժամանակ, երբ դեռ գնացքը չի հայտնվել: Կորցնելով գիտակցությունը՝ պապը կատարվածից

անտեղյակ է և գիտակցության գալով, փորձում է հասկանալ իրավիճակը՝ անընդհատ կրկնելով՝ «...ինչու սպանվեց դժբախտ կոունկը»:

Հայ կնոջ տիպական հատկանիշներով է օժտված Սահակ պապի կինը՝ Հերիքնազը: Նրա՝ հայկական ժողովրդական ինտոնացիաներով հագեցած թեման արտահայտում է կնոջ հայեցի էությունը, հոգատարությունը, անհանգստությունը, որն ամբողջությամբ արտահայտվում է վոկալ երգամասում՝ նվագախումբը մղելով երկրորդ պլան:

Դեռևս Ենոքի կերպարն է մնում անավարտ: Նրա մասին տեղեկանում ենք առաջին գործողության ընթացքում: Կնոջը կորցրած անձնավորություն, ով ազնիվ է և չի համաձայնում Մանվելի՝ իրեն միանալու առաջարկներին: Սակայն օպերայի վերջում նրա կերպարին ամբողջական լուծում չի տրվում:

Օպերայի գործողություններում ընտրված հնարքները, կերպարների անհատական մոտեցումները եզրակացնում են, որ հերոսները բոլորն էլ բարձր արժանիքների տեր անձնավորություններ են, բայց դարձել են իրականության զոհ:

Նվագախումբը, ինչպես նշվեց, զգալի դեր է խաղում ստեղծագործության մեջ: Այն իր վրա է կրում ողջ օպերայի ընդհանուր զարգացման, գործողությունների, պատկերների, իրար հաջորդող համարների միջև կապի ձևավորումը: Առանձին ավարտուն նվագախմբային հատվածներ սակավ են հանդիպում: Տպավորիչ է օպերայի բարձրակետը հանդիսացող տեսարանի նկարագրությունը, որը ստացել է «խորտակում» անվանումը: Առաջին անգամ նվագախմբի tutti-ին միանում են բոլոր գործող անձինք, ինչն էլ դառնում է ստեղծագործության գլխավոր հանգույցը:

Հիանալի են մտածված մեղեդիների ոճային առանձնահատկությունները, որտեղ վարպետությամբ համադրված են համաշխարհային դասական երգարվեստի երաժշտաոճական, ժողովրդական ինտոնացիաներից բխող տարրերը: Նույն կերպ է մտածված նաև լադահարմոնիկ կառույցը: Կերպարների բնութագրման քնարական հատվածներում կոմպոզիտորը դիմում է հստակ տոնայնության, մյուս դեպքերում՝ տալիս լադահարմոնիկ համակարգի ազատ մեկնաբանություն:

Այսպիսով, Գևորգ Արմենյանի «խորտակում» օպերան XX դարի երկրորդ կեսի հայ օպերային արվեստի համատեքստում ուրույն տեղ գրավեց որպես ավանդականի և նորարարականի միահյուսման հետաքրքիր օրինակ: Դրանում դրսևորվել է հեղինակի՝ հոգեբանական կերպարներ ստեղծելու ունակությունը: Դրանք ոչ թե ստատիկ, այլ զարգացման ընթացքում կերտվող կեր-

պարներ են, որոնք օպերայի ընթացքում, տարբեր հանգամանքներից ելնելով, անընդհատ փոփոխվում են: Նրանց անհատական կողմերը բացահայտվում են օպերայում տեղ գտած առանձին համարների՝ մեներգերի, զուգերգերի, արիոզոների միջոցով, իսկ ստեղծագործության դրամատուրգիական ամբողջականությունն ապահովում է լայտթեմաների, լայտմոտիվների, միջանցիկ զարգացումով նվագախմբային գունեղ երանգապնակը:

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Հայկական օպերային ժանրում իր ուրույն ներդրումն է ունեցել հայ կոմպոզիտորական դպրոցի ներկայացուցիչ Գ. Արմենյանը: Նա երեք օպերաների հեղինակ է՝ «Մարո», «Խաչատուր Աբովյան», «Խորտակում»:

«Խորտակում» օպերան հոգեբանական դրամա է: Գրվել է 1968թ.: Ստեղծագործության առանցքում 1920թ. տեղի ունեցող քաղաքացիական կռիվների դժվարին ժամանակաշրջանն է, դրա հետևանքը հերոսների ճակատագրերում: Ընտրված է դրամատուրգիայի կառուցման միջանկյալ զարգացման սկզբունքը՝ զերծ մասսայական տեսարաններից: Հերոսներին միավորում է խորհրդանշական իմաստ ունեցող գնացքը՝ դառնալով բոլորի մտորումների, գործողությունների զարգացման հիմնական կենտրոնը, որի ներքո բացահայտվում են նրանց փոխհարաբերությունները: Կերպարները բնութագրվում են իրենց բնորոշ լայտմոտիվների միջոցով, իսկ գործողությունների միջև կապի ձևավորումը կատարվում է օպերայում զգալի դեր ունեցող նվագախմբի միջոցով:

Բանալի բաներ – դրամատուրգիա, բնույթ, կերպար, իրականություն:

АРМЕНИИ БАБЛОЯН

ОПЕРА “КРУШЕНИЕ” ГЕВОРКА АРМЕНИЯНА

Свой особый вклад в оперный жанр внес представитель армянской композиторской школы Г. Арменян. Он автор трех опер – “Маро”, “Хачатур Абовян”, “Хортакум” (“Крушение”).

Опера “Хортакум” – психологическая драма. Была написана в 1968 году. Центром произведения стал 1920 год, когда происходили кровопролитные войны гражданской войны, его последствия на судьбы героев. Избран принцип сквозного развития драматургии без показа массовых зрелищ. Героев соединяет символический поезд, ставший центром дум, развития событий, где

раскрываются их взаимоотношения. Персонажи описываются свойственным им лейтмотивом, а связь между действиями происходит при помощи оркестра, который имеет весомое место в произведении.

Ключевые слова – драматургия, характер, персонаж, действительность.

ARMENUHI BABLOYAN

OPERA “WRECKAGE” OF GEVORG ARMENYAN

G. Armenyan – a representative of Armenian composer’s school has had his own specific input into the opera genre. He is an author of three operas – “Maro”, “Khachatur Abovyan”, “Khortakym” (“Wreckage”).

Opera “Khortakym” is a psychological drama. It was written in 1968. The center of the drama was 1920, when a Civil War took place, and its effect on the destiny of the heroes. A principle of international drama building is chosen, without showing mass spectacles. Symbolic train joined the heroes, becoming the center of their thoughts and development of events, where relationship of the heroes is revealed. Heroes are described with a specific leitmotif, connection between acts is done with the help of orchestra, which has an important place in drama.

Key words – dramatic art, character, heroes, reality.

**ՄԱՅՐԱՎԱՆՔԻ ՍՐ. ԱՍՏՎԱԾԱԾԻՆ ԵԿԵՂԵՑՈՒ ՎԵՐԱԿԱԶՄՈՒԹՅԱՆ
ՆԱԽԱԳԾԻ ԽՆԴԻՐՆԵՐՆ ՈՒ ԴՐԱՆՑ ԼՈՒԾՈՒՄՆԵՐԸ**

Մայրավանքի Սր. Աստվածածին եկեղեցին գտնվում է ՀՀ Կոտայքի մարզի Սոլակ գյուղի վարչական տարածքում: Այն կառուցված է գյուղից դեպի հյուսիս-արևմուտք գտնվող լեռան սարավանջի համեմատաբար հարթ դարավանդային տեղանքի վրա: Եկեղեցու շրջակայքում VII-XIV դդ. գերեզմանոց կա՝ X-XIII դդ. խաչքարերով, նաև միջնադարում կառուցված բնակելի և տնտեսական կառույցների մնացորդներ:

Սրբատաշ բազալտե քարերով կառուցված, ներկայումս փլուզման եզրին հայտնված գողտրիկ այս եկեղեցու ներսում՝ արևմտյան պատին, կա արձանագրություն (1224թ.): Այն վկայում է, որ տեղանքը կոչվել է տափակ Մայրի, վանքը՝ Մայրավանք, եկեղեցին՝ Սր. Աստվածածին: Նաև տեղեկանում ենք արձանագրության հեղինակի կողմից 1224թ. արդեն իսկ գործող եկեղեցու համար կատարված նշանակալից գործի դիմաց վաստակած տարեկան երկու պատարագների մատուցման խոստման մասին:

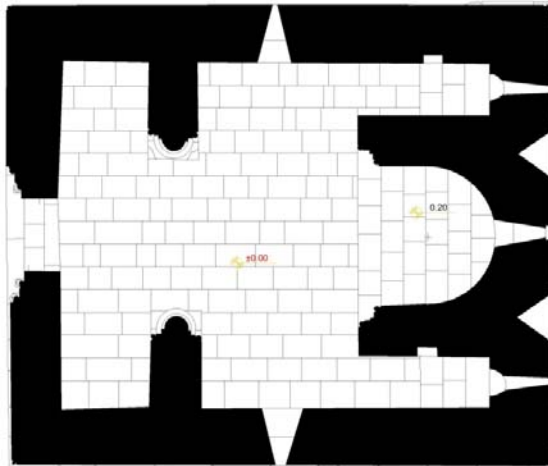
Մայրավանքը մատենագրության մեջ հիշատակվում է հայ եկեղեցական ականավոր գործիչ Հովհաննես Մայրավանեցու գործունեության հետ կապված: X դարի պատմիչ Ասողիկն իր «Տիեզերական պատմություն» աշխատության մեջ ներկայացնում է 633 թ. Կարինի ժողովի ժամանակ միակամուրջուն ընդունած Եզր Ա Փռաժնակերտցի կաթողիկոսին միակ բացահայտորեն հակադրվող փիլիսոփա Հովհանի ընդդիմադիր պահվածքը, որի արդյունքում վերջինս, Դվինից արտաքսվելով, հաստատվում է Մայրո վանքում: Նրան անարգելու նպատակով Եզր կաթողիկոսը վանքի անունը փոխում է՝ այն անվանելով Մայրագոմ, իսկ Հովհանին՝ Մայրագոմեցի¹:

Նույն պատմությանն անդրադարձել է նաև Հովհաննես Շահխաթունյանցը: Վերջինս վկայում է, որ վանքը հիմնադրվել է 636 թ. փիլիսոփա Հովհաննես Մայրագոմեցու կողմից²: Մայրավանքի համանուն եկեղեցու մասին առաջին հիշատակությունը պատկանում է Դվինի վերջին կաթողիկոս, պատ-

¹ **Таронци Степанос.** Всеобщая история. Москва, 1864, 128 стр.
² **Հովհաննես Շահխաթունյանց,** Ստորագրութիւն կաթողիկէ էջմիածնի եւ հինգ գաւառացն Այրարատայ - էջմիածին, 1842, էջ 188:

միջ Հովհաննես Դրասխանակերտցուն: Նա իր «Հայոց պատմություն» աշխատության մեջ, որտեղ ներկայացնում է հնագույն ժամանակներից մինչև 920-ական թթ. ընկած պատմական անցքերը, նշում է, որ Բջնու ծործորներում կա ծվարած մի վանք, որի Սբ. Աստվածածին անունը կրող եկեղեցին փլատակ վիճակում է³:

Ասողիկի կողմից հիշատակված Մայրավանքում VII դարում գոյություն ունեցող և Դրասխանակերտցու կողմից X դարի սկզբին նկարագրված փլատակ վիճակում գտնվող Սբ. Աստվածածին եկեղեցին հետագայում XI-XII դդ. հիմնահատակ նորովի է կառուցվել՝ դատելով նրա ներկայիս ճարտարապետական հորինվածքից: Ներկայումս Սբ. Աստվածածին եկեղեցին կիսավեր, խարխուլ վիճակում է. փլուզված է գմբեթը, գլանաձև թմբուկը կիսաքանդ է, փլուզված են արտաքին պատերի վերնամասերը:



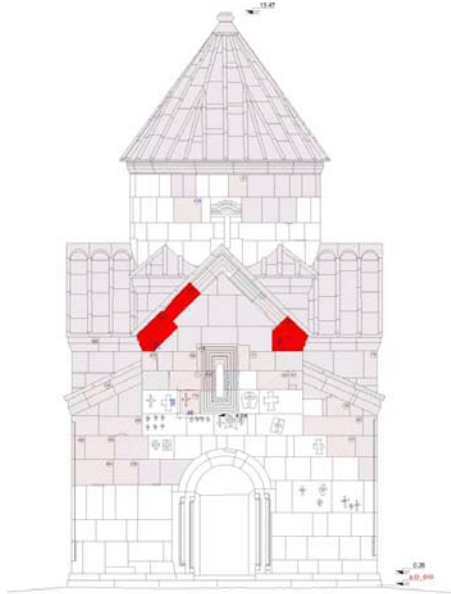
Գծ. 1. Հատակագիծ

Համաձայն ժողովրդական ավանդույթի՝ վանքը մեծապես տուժել է Լենկ Թեմուրի արշավանքների ժամանակ, իսկ եկեղեցու գմբեթը կործանվել է 1679թ. տեղի ունեցած երկրաշարժի հետևանքով և այլևս չի վերականգնվել:

Փոքրածավալ այս եկեղեցին, որի հատակագծային չափերն են՝ 8.40մ x 7.10 մ, հորինվածքով գմբեթավոր դահլիճ է (գծ. 1): Արևմտյան կողմում

³ Հովհաննես Դրասխանակերտցի, Հայոց պատմություն, Երևան, 1966, էջ 82:

գտնվող մեկ զույգ որմնամույթերը 1.5 մ դուրս են գալիս երկայնական պատերից և ավարտվում են կիսասյուներով: Խորանի երկու կողմերում կրկնահարկ, ուղղանկյուն հատակագծով թաղակապ ավանդատներ են: Առաջին հարկի ավանդատների մուտքերն աղոթասրահից են, իսկ երկրորդ հարկինը՝ բեմից: Ընդ որում դրանք բեմի համեմատ բավական բարձր դիրք են զբաղեցնում: Եկեղեցու միակ մուտքն արևմուտքից է:



Գծ. 2. Արևմտյան ճակատ

Խոշորաչափ սրբատաշ բազալտե քարերով իրականացված երեսապատը պատված է բազմաթիվ փորագրված խաչերով ու գեղարվեստորեն մշակված տարրերով, որոնք հատկապես առատորեն կիրառված են արևմտյան և արևելյան ճակատների հարդարանքում: Կրկնակի կիսասյուներով և որմնակամարով զարդարված մուտքից վեր արևմտյան պատի միակ լուսամուտը երիզված է լայն տրամատավոր շրջանակով, արևելյան ճակատին առկա են եռանկյունաձև զույգ որմնախորշեր, որոնք վերնամասում ավարտվում են ճառագայթաձև զարդանախշված տրոմպներով, պահպանվել են ավանդատների լուսամուտների պրոֆիլավորված պսակներ, շրջանակ, քառաթև վարդակ: Տեղում են գլանաձև թմբուկի չորս լուսամուտներից երկուսի ճակատակալ քարերը: Ինտերիերում հարդարանքի կարևոր տարրերից են կիսազլանաձև կիսա-

սյուներով ավարտվող գմբեթակիր մույթերի գեղարվեստորեն մշակված պրոֆիլավոր բազաներն ու խոյակները: Վերջինները քիվերի տեսքով շարունակվում են մինչև արևմտյան, հյուսիսային ու հարավային պատերը, իսկ արևելքում խորանով միանում են միմյանց: Արևմտյան պատուհանի ներքին պսակի երիզը ձևավորված է ճառագայթաձև:

Չնայած խիստ անմխիթար վիճակին՝ եկեղեցու կանգուն մնացած ծավալն իր վրա կրում է կառուցյի ծավալատարածական հորինվածքի վերստեղծման համար կարևորագույն ելակետային տվյալներ, որոնց համալրումը շրջակայքում թափված, անհրաժեշտ տեղեկատվական հենք ապահովող հուշարձանապատկան բեկորներով՝ եկեղեցու ամբողջականությունը վերականգնելու բավարար հնարավորություն է ընձեռում:

Այսպես, ավանդատների տանիքների քիվերի նիշերն ու թեքությունները որոշվում են արևելյան ճակատի համապատասխան հատվածում պահպանված հարթ երեսապատի թեք կտրվածքով քարերով, ճակտոնների ստորին նիշը որոշվում է արևելյան խաչթևի հյուսիսային պատին պահպանված քարով, իսկ ճակտոնների թեքության անկյունը՝ շրջակա տարածքում գտնված անկյունային քիվերի բեկորներով, գմբեթարդի առաջին շարքի պահպանված քարերով որոշվում է գմբեթարդի բարձրությունը (գծ. 2-5):

Առկա նյութերի վերլուծության հիման վրա իրականացվող եկեղեցու հորինվածքի վերակազմության մեջ թերևս խնդրահարույց է թմբուկի բարձրությունը, քանի որ այն երիզող քիվի որևէ քար տեղում չի պահպանվել:

Թմբուկի արտաքին երեսապատը կարող էր ավարտվել վերջինի պահպանված մակարդակում, այսինքն՝ 5 շարք քարերի բարձրությամբ, քանի որ այդ նիշում դրվող քիվը պահպանված գմբեթարդի համար ապահովում է վեղարի կառուցման համար բավարար բարձրություն:

Երկրորդ հնարավոր տարբերակը մեկ կամ երկու շարքով ավելի բարձր թմբուկն է, ինչը հնարավոր է կանգուն գմբեթարդից վեր կեղծ թաղի սարքավորման պարագայում:

Վերակազմության առաջին տարբերակի դեպքում թմբուկի բարձրությունն ու վեղարի թեքությունը բխում են շինության ներքին կառուցվածքից, ուստի և կառուցվածքային տեսակետից առավել օպտիմալ տարբերակ է: Սակայն չի կարելի բացառել նաև կեղծ թաղի կիրառությունը, որի օրինակներ կան XIII դարի որոշ եկեղեցիներում: Հարցի լուծումը հնարավոր է գտնել նմանատիպ եկեղեցիների հորինվածքների համեմատական վերլուծության և

բուն եկեղեցու համաչափական վերլուծության արդյունքների համադրման ճանապարհով:

Ուսումնասիրության համար ընտրվել են X-XIII դարերում կառուցված այն եկեղեցիները, որոնք ինչպես Մայրավանքի Աբ. Աստվածածինը, պատկանում են գմբեթավոր սրահի զարգացած տիպին, որտեղ գմբեթակիր որմնամույթերի արևելյան զույգը միաձուլված է խորանի եզրերին: Վերլուծվել են այդպիսի թվով 16 հուշարձան.

1. Պեմզաշենի Մակարավանք, 1001թ.
2. Պեմզաշենի Առաքելոց, 11դ.
3. Կարմիր վանք, 10-11դդ.
4. Թեղենյաց վանք, 11-րդ դ.
5. Շխմուրադ Աբ. Աստվածածին, 1181թ.
6. Ջուխտակ վանքի Աբ. Գրիգոր, 1201թ.
7. Հոգեվանքի Աբ. Կարապետ, 1205թ.
8. Աղբյուրակի Աբ. Ստեփանոս, 10-12դդ.
9. Աղավնավանք, 12-13դդ.
10. Դադիվանքի փոքր եկեղեցի, 1212-1224թթ.
11. Աստվածընկալ Աբ. Նշան, 1244թ.
12. Արարատի Իմիրզեկ Աբ. Աստվածածին, 12-13դդ.
13. Մաքրավանք, 13-րդ դար
14. Գոչավանք, 1241-1246թթ .
15. Քառանից Մանկանց վանք, 1241-1256 թթ.
16. Դեղձնուտի վանք, 1258թ.

Կատարված ուսումնասիրության արդյունքում Սուլակի Մայրավանքի հորինվածքի առանձնահատկություններն էլ ավելի պարզորոշ են դառնում:

Հատակագծային չափերով այն ամենափոքրերից է, չափերով մոտ է Առաքելոցին, Մակարավանքին, Շխմուրադին: Հատակագիծը մոտ է քառակուսուն, կողմերի հարաբերությունը՝ 0.84, դրան ամենամոտը Պեմզաշենի Առաքելոց եկեղեցուն է՝ 0.81:



Գծ. 3. Արևելյան ճակատ Գծ. 4. Կտրվածք դեպի հարավ Գծ. 5. Հյուսիսային ճակատ

Բեմի բարձրությունը հատակից ընդամենը մեկ շարք է: Բեմը ցածր է նաև Աղավնավանքում, Քառսնից Մանկանցում, Պեմզաշենի եկեղեցիներում: Խաչքների ճակտոնի վերին նիշը թմբուկի նկատմամբ բավական բարձր դիրք ունի, որի պատճառով խաչքների տանիքների ամբողջացումից հետո թմբուկի լուսամուտները մասամբ փակվում են: Այդպես է նաև Շխմուրադում:

Պահպանված եկեղեցիների հատակագծային, ծավալատարածական, համաչափական, դեկորատիվ հարդարանքի համեմատական վերլուծությունների արդյունքները համադրելով դրանց կառուցման տարեթվերի հետ՝ կարելի է արձանագրել, որ ցածր թմբուկներով եկեղեցիների կառուցման տարեթիվը հասնում է մինչև 1205 թիվը: Դրանք միահարկ ավանդատներով եկեղեցիներ են, որոնք նաև առանձնանում են առավել զուսպ հարդարանքով՝ հետագայում կառուցվածների համեմատությամբ: Միահարկ ավանդատներով է նաև Դադիվանքի՝ 1224 թ. փոքր եկեղեցին, որի թմբուկն արդեն բարձր է:

Սակայն քննարկվող եկեղեցիների շարքում՝ միահարկ ավանդատներով եկեղեցիների հետ մեկտեղ, մինչև XIII դարը թվագրությամբ կան նաև երկհարկանի ավանդատներով եկեղեցիներ: Դրանք են Շխմուրադի (1181թ.), Ջուխտակի (մինչև 1201թ.), Աղավնավանքի (XI-XII դդ.), ինչպես նաև Մայրավանքի (XI-XII դդ.) եկեղեցիները:

Միահարկ ավանդատներով եկեղեցիների ճակտոնների վերին անկյունը հիմնականում բույթ է, մեծ է ուղիղ անկյունից, բացի Պեմզաշենի Առաքելոցից, որի ճակտոնները տարբեր անկյուններ ունեն, այդ թվում՝ 90°:

Երկհարկանի ավանդատներով եկեղեցիներում մեծամասամբ ճակտոնների վերին անկյուններն ուղիղ են՝ բացառությամբ Դեղձնուտի եկեղեցու:

Հետաքրքիր ևս մի առանձնահատկություն միավորում է երկհարկանի

ավանդատներով եկեղեցիների մեծ մասը: Դա ճակտոնի քիվի վերին նիշի մակարդակում թմբուկը գոտևորող տրամատավոր օղակն է, որը, կարծես առանձնացնելով գմբեթը եկեղեցու ստորին զանգվածեղ ծավալից, նրան առավել թեթևություն է հաղորդում: Այն առկա է Շխմուրադի (1181թ.), Ջուխտակի (մինչև 1201թ.), Աղավնավանքի, Մաքրավանքի, Գտչավանքի, Դեղձնուտի եկեղեցիներում:

Հատկանշական է, որ թմբուկի ստորին գոտիով եկեղեցիներից մի քանիսի՝ Շխմուրադի, Ջուխտակի, Մաքրավանքի արևելյան ճակատները միանման ձևավորում ունեն: Դա եռանկյունաձև տրոմպների և լուսամուտների վերևով անընդհատ անցնող պրոֆիլավոր գոտին է: Այս եկեղեցիների կառուցման տարեթվերին անդրադառնալով՝ տեսնում ենք, որ թմբուկատակ գոտու և արևելյան ճակատով անցնող գոտու կիրառումը սկսվում է XII դարի վերջից և շարունակվում է մինչև XIII դարի կեսերը:

Անդրադառնալով Մայրավանքի եկեղեցուն՝ տեսնում ենք, որ ինչպես բնորոշ է երկհարկանի ավանդատներով եկեղեցիներին, այստեղ ճակտոնների անկյունները ևս հավասար են 90°-ի, սակայն, չնայած առկա բավական հարուստ դեկորատիվ տարրերին (ուղղանկյուն շրջանակի մեջ առնված կենտրոնական պատուհան, ավանդատների սովորական և քառաթև պսակներ), այստեղ բացակայում են արևելյան պատուհաններն ու խորշերը երիզող գոտին, ինչպես նաև գմբեթատակ պրոֆիլավոր օղակը: Դրա փոխարեն այս եկեղեցու թմբուկատակ գոտին, չնայած սրբատաշ լինելուն, անցնում է ավելի ցածր մակարդակով և վերականգնումից հետո, հաշվի առնելով ճակտոնի պահպանված քարերի նիշը, հայտնվելու է խաչթևերի և գմբեթատակ քառակուսու տանիքների հետևում: Իր մշակման ձևով այն շատ նման է Կարմիր եկեղեցու թմբուկատակ գոտուն: Նմանատիպ ձևով են կառուցված նաև ավելի վաղ կառուցված Պեմզաշենի երկու եկեղեցիների թմբուկների գոտիները:

Կատարված համեմատական վերլուծությունները ցույց են տալիս, որ Սոլակի Մայրավանքի կառուցման ժամանակաշրջանը միջանկյալ դիրք է զբաղեցնում այս դարաշրջանի միահարկ և երկհարկ ավանդատներով եկեղեցիների շարքում: Ակնհայտ է, որ այն ավելի վաղ շրջանի կառույց է, քան Շխմուրադի՝ 1181թ. կառուցված եկեղեցին, քանի որ զուրկ է ավելի ուշ շրջանին հատուկ վերը նշված պրոֆիլավոր գոտիներից: Այդ է վկայում նաև ցածր բեմը, որը կարծես հարմարեցված չէ դեպի երկրորդ հարկի ավանդատները տանող բարձրադիր աստիճաններին: Այս խնդիրը Շխմուրադում արդեն իր լուծումն է ստացել՝ բեմը մոտ 120 սմ-ով բարձրացնելով: Ըստ տրամաբանության՝ Շխմու-

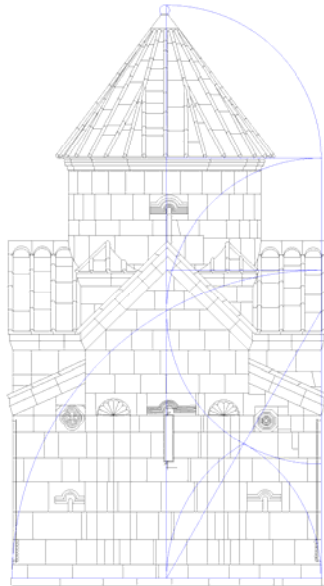
րադից ավելի վաղ, բայց Սուլակի եկեղեցուց ավելի ուշ է կառուցված Աղավնավանքը: Վերջինի բեմը նույնպես ցածր է, թեև թմբուկի ստորին մակարդակում առկա ձևավոր գոտին, դատելով հետքերից, տանիքներով փակված չի եղել:

Այսպիսով, վերը նշված փաստերը հիմք կարող են հանդիսանալ՝ Մայրավանքի Սբ. Աստվածածին եկեղեցու կառուցման ժամանակաշրջանը հստակեցնելու համար՝ այն մինչև XII դարի կեսը թվագրելով:

Արված եզրակացությունն էական է այն առումով, որ վերլուծության արդյունքում որպես բարձր թմբուկ ունեցող կառույցներ առանձնացվածները, XII դարի վերջի և XIII դարի շինություններ լինելով, հիմք չեն կարող հանդիսանալ Սուլակ Մայրավանքի վերակազմության համար, մինչդեռ ցածր թմբուկով եկեղեցիներ կառուցվել են ընդհուպ մինչև 1205թ.:

Վերը նշված հանգամանքների պարագայում Սուլակի՝ բարձր թմբուկ ունենալու հավանականությունը փոքր է: Ցածր թմբուկի օգտին է վկայում նաև գմբեթարդի պահպանված առաջին շարքը:

Հուշարձանների վերականգնման խնդրում ներկայումս կարևորվում է դրանց համաչափական վերլուծությունը, քանի որ միջնադարյան ճարտարապետների կողմից կառույցի նախագծված լինելը կասկած չի հարուցում:



ԳՖ. 6. Արևելյան ճակատ. համաչափական վերլուծություն

Գծ. 6-ում ներկայացված համաչափական վերլուծության համար ելակետային է արևելյան ճակատի լայնական չափը (a), որի ուղղահայաց ուղղությամբ կրկնությունը համընկնում է ճակտոնի վերին նիշի և գմբեթատակ քառակուսու քիվի վերին նիշի հետ (a): Ճակատի լայնական չափի կեսով (a/2), կառուցված հավասարակողմ եռանկյունու կողմի շարունակությամբ ստացված՝ նույն եռանկյունու հիմքի վրա կառուցված ուղղանկյուն եռանկյունու ներքնածիզի (a), պտտումով ստացված վերտիկալ նիշն $(a/2\sqrt{3}+a)$ ընդունված է որպես թմբուկի քիվի վերին նիշ: Վեղարի վերին նիշը որոշվում է եկեղեցու լայնական չափի կեսն ուղղահայաց տեղադրելու միջոցով $(a/2\sqrt{3}+a+ a/2)$, որի դեպքում կրոնական վեղարի ծնիչի թեքությունն օպտիմալ դիրք է զբաղեցնում գոյություն ունեցող գմբեթարդի նկատմամբ (գծ. 6):

Մայրավանքում առկա փաստական տվյալների վերլուծության հիման վրա մշակված եկեղեցու վերակազմության նախագիծն առավել համոզիչ է ընկալվում հուշարձանի համաչափական վերլուծության լույսի ներքո:

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Հոդվածում ներկայացված են ներկայումս կիսավեր Սուլակ Մայրավանքի Աբ. Աստվածածին եկեղեցու վերականգնման նախագծում առկա խնդիրները, ու տրվել են դրանց լուծումները: X-XIII դարերում կառուցված գմբեթավոր սրահի զարգացած տիպին պատկանող մի շարք հուշարձանների համակողմանի վերլուծության արդյունքում բացահայտվել են քննարկվող տիպի զարգացման միտումները, որոնց հիման վրա հստակեցվել են եկեղեցու կառուցման ժամանակային սահմանները: Ներկայացված է վերակազմության նախագծի համաչափական վերլուծությունը:

Քանալի բառեր – Մայրավանք, գմբեթավոր սրահ, եկեղեցի, թմբուկ, կրկնահարկ ավանդատներ, բեմ, թմբուկատակ գոտի:

ГРАНТ ОБСЕПЯН

РЕКОНСТРУКЦИЯ МАЙРАВАНКСКОЙ ЦЕРКВИ СВ. БОГОРОДИЦЫ: ПРОБЛЕМЫ И РЕШЕНИЯ ПРОЕКТА РЕСТАВРАЦИИ

В статье представлены проблемы в проекте реставрации ныне полуразрушенной церкви св. Богородицы Майраванка. В итоге проведенного всестороннего анализа ряда памятников принадлежащих развитому типу купольного зала, построенных в 10-13 веках, показаны тенденции развития

данного типа и определены временные границы строительства церкви. Представлен пропорциональный анализ составленного проекта реконструкции.

Ключевые слова – Майраванк, купольный зал, церковь, барабан, двухэтажные приделы, алтарная сцена, подкупольный пояс.

HRANT HOVSEPYAN

RECONSTRUCTION OF THE MAYRAVANK CHURCH ST ASTVATSATSIN. PROBLEMS AND SOLUTIONS OF THE RESTORATION PROJECT

The article refers to the existing problems detected during the reconstruction project of the Solak Monastery's Saint Astvatsatsin church, which is currently in a semi-demolished condition. The development trends of the constructions belonging to an advanced type of the domed hall churches have been revealed, as a result of a complete analysis on a number of above-mentioned such monuments. The possible construction date of the church has been clarified on the basis of this study. The dimensional analysis of the reconstruction project is presented in the current article.

Key words – Mayravank, the church St Astvatsatsin, a domed hall, an altar stage, two-storey chapels, under-dome belt.

ՊԱՆԹԵՈՆԱՅԻՆ ՀՈՒՇԱԿՈԹՈՂՆԵՐԻ ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ԵՎ ՏԻՊԱԲԱՆԱԿԱՆ ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ԵՐՐՈՐԴ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ ԺԱՄԱՆԱԿԱՇՐՋԱՆՈՒՄ

Հայաստանի Երրորդ հանրապետության ժամանակաշրջանի մեմորիալ հուշարձանների գեղարվեստական հարդարանքը Հայաստանի խորհրդային ժամանակաշրջանից ժառանգել է բարձրաքանդակի, խաչքարի, բուսական և երկրաչափական պատկերների, գրի և զարդանախշի համադրման արվեստը: Այս ամենը լրացվել է արդեն ժամանակի թելադրանքով լայն կիրառում ստացած նախ՝ ռելիեֆային կիսադեմի, ապա՝ դիմաքանդակի, կիսանդրու և, վերջապես, կլոր քանդակի կիրառմամբ: Բացի դրանից, հարթ սալի վրա փորագրված խաչի կոմպոզիցիան փոխարինվել է հարթ սալի վրա (ուղղահայաց դիրքով կանգնած) «ծեծելու» եղանակով դաջված, հանգուցյալի դիմանկարի (լուսանկարից կրկնօրինակված), հասակով մեկ կանգնած պատկերի հորինվածքներով: Նման դաջվածքներն իրականացվում են հիմնականում գրանիտե սև սալերի վրա¹: Խաչապատկերների և խաչերով ամբողջացող հորինվածքների կիրառումը նոր զարգացում ունեցավ: Ավանդական խաչքարերին զուգահեռ տարածվեցին խոշորաչափ և խոշորաքանդակ խաչեր, «սնամեջ» խաչեր, իրարից որոշ հեռավորության վրա տեղադրված երկու սալերի մեջ ազուցված կամ խորաբաց խաչեր, թևավոր խաչեր, շրջանակաձև խաչեր, թռչնապատկերների, թռչունների, ծաղիկների, նռների և խաղողների ու բուսական այլ լուծումների հետ համադրված խաչեր և այլն:

Մեմորիալ հուշարձանների տիպաբանական շղթան, ավանդական ձևերին զուգահեռ, ընդգրկում է մի շարք նոր, առավել ցայտուն հորինվածքներ: Եթե միջնադարում մեմորիալ հուշակոթողները հիմնականում խաչքարերի, որմնախաչքարերի, տապանաքարերի տեսք ունեին, ապա այսօր հանդիպում ենք հուշապատերի, հաղթակամարների, կիսակամարների, բաց և փակ պանթեոնների, դամբարանների, Կենաց ծառերի, թևավոր խաչերի, թռչնաքանդակների, զանազան տեսքի ու կերպի կոթողների, հորինվածքային բազմաթիվ՝ պարզ և բարդ տեսակների:

¹ Վերջերս նման դաջվածքների մեջ ավելացել են նաև գույնը, պատկերի երկրորդ պլանում բնապատկերները և թեմատիկ այլ նկարվածքներ:

Մեմորիալ հուշարձանների հորինվածքային համալիրում կարող են միաժամանակ կամ առանձին-առանձին ընդգրկվել տապանաքարեր, ստելաներ, օբելիսկներ, մահարձաններ, պարիսպներ, պատեր, նստարան, խնկաման, ծաղկաման, աստիճան և այլն: Կարող են օգտագործվել տարբեր նյութեր՝ քար (բազալտ, գրանիտ, տուֆեր, մարմարներ, խիճ և այլն), մետաղ (բրոնզ, պղինձ, ալյումին, երկաթ, չուգուն, լատուն, նույնիսկ ապակի և այլն):

Հետաքրքրական է, որ Երրորդ հանրապետության ժամանակաշրջանում Հայաստանի մեմորիալ հուշարձանների տիպաբանական շղթան համալրվել է նոր կառույցներով՝ ընտանեկան պանթեոններ, սգո արարողությունների համալիր-տներ, մոմավառության սրահ-դամբարաններ, բաց խորան-դամբարաններ և այլն: Այս նոր հորինվածքներում շարունակում են կիրառվել մեմորիալ կառույցներին բնորոշ ավանդական ոճային և գեղարվեստական մոտեցումները: Դրանք հիմնականում նախագծվում են փորձառու ճարտարապետների կողմից:

Մեմորիալ հուշարձանները կերտող հեղինակները բազմաթիվ էսքիզ-նախագծերի հիման վրա կատարում են վերջնական նախագիծ, որն ընդգրկում է տեղանքի գլխավոր հատակագիծը, հուշարձանի նախագիծը (ճակատներ, կտրվածք, բարեկարգում), զարդանախշերի, գրությունների և այլ մանրամասների շաբլոն-տրաֆարետներ և այլ անհրաժեշտ մանրամասներ ներառող գծագրեր: Հաճախ ներկայացվում են ապագա հուշարձանի մանրակերտը՝ ծավալով և գունագեղ արտահայտված հեռանկար-գծագրերով և, եթե մահարձանը քանդակակերտ է, քանդակի գիպսե մոդելը և այլն: Պատվիրատուի հետ այս փուլի համաձայնեցումից հետո աշխատանքի կատարման գործընթացին միանում են քարտաշ-վարպետներ, քանդակագործներ, գեղագիրներ, ընտրվում է քարը, և հետագայում ավարտուն հորինվածքը տեղադրվում է նախատեսված վայրում: Այսպիսով, մեր օրերում նախագծով իրականացված հուշակոթողը ճարտարապետի, քանդակագործի, քարագործ-վարպետի և այլոց համատեղ աշխատանքի արդյունքն է դառնում:

Իհարկե, չի կարելի բացառել, որ հմուտ քարգործ վարպետները (նաև ինքնուս անհատներ) կամ իրենք՝ քանդակագործները, հաճախ հանդես են գալիս նախագծողի և իրականացնողի դերում: Այս հանգամանքը բացատրվում է հայ իրականության մեջ արմատացած քարի մշակման արվեստին տիրապետելու ավանդական փորձառության և այդ ավանդության՝ սերնդեսերունդ փոխանցման հանգամանքով: Սակայն ամեն մի գերեզմանատան, պան-

թեոնում, ինչպես ասում են՝ անզեն աչքով կարելի է տարբերել պրոֆեսիոնալ հեղինակի և ինքնուս վարպետի իրականացրած հուշակոթողները:

Դրանց հիմնական տարբերությունն այն է, որ ինքնուս վարպետների աշխատանքներում հաճախ բացակայում են մասշտաբի, ընդհանուր հորինվածքի և տարրերի հավասարազորության, ռիթմի, սիմետրիայի, ասելիքի մինչև վերջ հիմնավորման և ներկայացման, կոթողի ծավալի, միջավայրի և արդեն գոյություն ունեցող հորինվածքների հետ երկխոսության համահնչունության անհրաժեշտ և պարտադիր գործոնները: Այնինչ պրոֆեսիոնալ մասնագետների նախագծած և իրականացրած յուրաքանչյուր հորինվածք մշակված և տրամաբանված է դետալ առ դետալ, մանրամասներից մինչև ընդհանուր լուծում, պահպանված են մասշտաբները, ռիթմի ընկալումը, ոչինչ հենց այնպես, պատահական արված չէ, հաշվի են առնված նույնիսկ սովորական աչքի համար անտեսանելի մանրամասներ: Թերևս դրանով է պայմանավորված այն հանգամանքը, որ նման հուշարձանները, չնայած իրենց բնութագրային և գործառնական ընդհանրությանը, իրար չեն կրկնում և հաճախ ընկալվում են որպես արվեստի ճշմարիտ և ինքնատիպ գործեր:

Քանդակային լուծումներով գերակշռում են այն ստեղծագործությունները, որոնց դեպքում, ըստ պատվիրատուի պահանջի, հեղինակի առաջ խնդիր է դրվել՝ հասնելու հանգուցյալի կերպարային առավել նմանությանը: Տարածված այս մոտեցումից բացի, հանդիպում են նաև այնպիսիք, որոնց դեպքում քանդակագործին հաջողվել է դուրս գալ «նմանակման» պահանջված սահմաններից և ստեղծել առավել հուզական, ընդհանրական կերպար: Այսպիսի մոտեցումներով են արված Երևանի Կոմիտասի անվան պանթեոնի գրեթե բոլոր քանդակային մահարձանները:

Երևանյան մեմորիալ հուշարձանների քանդակային լուծումներում իրենց ավանդն են բերել տաղանդավոր քանդակագործներ Արա Հարությունյանը, Սարգիս Բաղդասարյանը, Ղուկաս Չուբարյանը, Ռուզան Քյուրքչյանը, Գարեգին Դավթյանը, Նորայր Կարգանյանը, Գևորգ Գևորգյանը, Արա Շիրազը, Լևոն Թոքմաջյանը, Ֆերդինանդ Առաքելյանը, Սամվել Ղազարյանը, Ռուբեն Եսայանը և այլք: Նրանք համագործակցել են ճարտարապետներ Ստեփան Քյուրքչյանի, Գրիգոր Աղաբաբյանի, Ռոմեո Զուփակյանի, Սաշուր Քալաշյանի, Ասլան Մխիթարյանի, Ռոմեն Մարտիրոսյանի, Ջիմ Թորոսյանի, Կոնստանդին Դրամփյանի, Էդվարդ Սարապյանի, Լևոն Զորյանի, Կառլեն Անանյանի, Համլետ Խաչատրյանի, Հայկ Ասատրյանի, Սարգիս Գյուլնազարյանի, Գևորգ Արամյանի և այլոց հետ:

Հարկ է նշել, որ մեմորիալ կառույցների, գերեզմանատների և պանթեոնների կազմակերպման, շինարարության, պահպանման և խնամքի գործառույթը հսկվում և կարգավորվում է համապատասխան օրենքներով:

2017 թվականի դրությամբ գործում է Երևանի քաղաքապետարանում մշակված «Երևան քաղաքի գերեզմանատնային տնտեսության կարգավորման վերաբերյալ մինչև 2020թ. նախատեսվող միջոցառումների ծրագիրը»: Ըստ այդ փաստաթղթի՝ Երևանում գործում են 21 գերեզմանատներ: Ըստ այդ ծրագրի՝ գերեզմանատները պետք է տեղակայվեն հասարակական և բնակելի շենքերից առնվազն 300 մետր հեռավորության վրա: Գերեզմանատները պետք է ունենան կանաչապատված տարածքներ՝ ողջ տարածքի 20 տոկոսից ոչ պակաս չափով: Սանիտարական պահանջների պահպանման շնորհիվ գերեզմանատները չեն դառնում համաճարակների և վարակիչ հիվանդությունների օջախներ:

Գերեզմանատների և պանթեոնների համար անհրաժեշտ տարածքներ հատկացնելու, հուղարկավորությունների կազմակերպման, գերեզմանատների շահագործման և հուշի ամրակայման գործընթացը կանոնակարգելու նպատակով Հայաստանի Հանրապետության նախագահի, ՀՀ կառավարության և Երևանի քաղաքապետարանի կողմից մշակվել և օրենքի ուժ են ստացել մի շարք փաստաթղթեր: Դրանց շարքում կարևորներից են ՀՀ օրենքը «Հուղարկավորությունների կազմակերպման և գերեզմանատների ու դիակիզարանների շահագործման մասին», Երևան քաղաքի ավագանու որոշումը «Երևան համայնքում գտնվող գերեզմանատների գործունեության և դրանց պահպանման աշխատանքների կազմակերպման և իրականացման կարգ» սահմանելու մասին և ՀՀ այլ օրենքով նախատեսված կարգեր ու կանոններ: Այսինքն՝ հուշի ամրակայման ողջ գործընթացը կանոնակարգված է և վերահսկվում է:

Սակայն մեր կողմից կատարված ուսումնասիրությունը թույլ է տալիս նկատել, որ իրականությունն այլ է: Գերեզմանատները, դրանցում գտնվող առանձին գերեզմաններ պատշաճ խնամված չեն, տարածքները բարեկարգված և բավարար կանաչապատված չեն, նկատելի են վանդալիզմի հետքեր, անցուղիները համարակալված չեն, աչքի է զարնում վայրի խոտի ու բուսականության առկայությունը:

Գերեզմանատներում գերիշխում են տիպարային, հաճախ գեղագիտական ցածր մակարդակով ձևավորված մեմորիալ կառույցներ:

Մեր ուսումնասիրությամբ պարզվեց, որ այս մոտեցման հիմքը պետք է փնտրել գործող օրենսդրական դաշտում: Երևանի և Հայաստանի այլ բնա-

կավայրերի գերեզմանատների կառուցապատման ժամանակ կիրառվում է մեկ ընդհանուր մոտեցում: Այս մոտեցման համար հիմք է ծառայել ՀՀ կառավարության՝ 2008 թվականի սեպտեմբերի 4-ի N 999-Ն որոշումը, որին կից N 1 ձևում տրված է մահարձանների և գերեզմանների բարեկարգման էսքիզային առաջարկ: Ըստ այդ առաջարկի (որը փաստորեն ՀՀ կառավարության կողմից է հաստատված և ընկալվում է որպես հուշարար և պարտադիր կամ ընդունելի օրենսդրական ակտ)՝ գերեզմանատան տարածքում 4x4 մետր հողակտոր է տրամադրվում յուրաքանչյուր գերեզմանի համար (տարբեր ճանապարհներով այս տարածքը կրկնապատկվում է և փոփոխվում մեծացման միտումով): Առաջարկվում է այս տարածքը (բետոնե և քարե երեսապատումով) հենապատերով առանձնացնել, տեղադրել մահարձան (բնականաբար հանգուցյալի հարազատների նյութական հնարավորությունների ներդրմամբ և նրանց կողմից): Էսքիզային առաջարկում տրվում են գերեզմանի բոլոր բաղադրամասերի (բազալտե հուշայուն՝ դիմաքանդակի տեղադրման հնարավորությամբ, բազալտե տապանաքար, բազալտե թասակ, բազալտե սալիկներ, մարմարի խիճ և այլն) չափերը, պահանջվող շինանյութի քանակը և այլն:

Այսինքն՝ այս էսքիզային նախագիծը հիմք ընդունելով՝ մարդիկ սեփական երևակայության հնարավորությունների ներդրման կամ առաջարկվող բազմաթիվ (պրոֆեսիոնալ և սիրողական) ծառայություններից օգտվելու միջոցով կառուցում են այն, ինչ որ ուզում են: Սակայն պարզ է, որ նման մոտեցմամբ տարածվում են տիպարային, իրար նման և կրկնվող հորինվածքներ, որի հետևանքով գերեզմանատները սկսում են նմանվել մեկը մյուսին: Էսքիզային առաջարկում ոչ մի խոսք չկա գերեզմանների անցումների, ճանապարհների, ուղիների և այլնի մասին: Մյուս կողմից, քանի որ գերեզմանատեղերը փաստորեն ընկալվում են որպես հանգուցյալի հարազատների «սեփականություն», դրանց խնամքը ու պահպանումը (հակառակ վերևում նշված որոշման պահանջների) ժամանակի ընթացքում տարբեր պատճառներով չի կարգավորվում: Արդյունքում գերեզմանները քանդվում են, բուսականությունը չի խնամվում, չի մշակվում, և ընդհանուր տարածքը դիմազրկվում է: Հուշի ամրակայման պարզ գործընթացն այնպես է խեղաթյուրվում, որ հաճախ անհնար է լինում գտնել այս կամ այն գերեզմանը, կարդալ գրությունը կամ ուղղակի մոտենալ կառույցին: Ցավոք, այսպիսի վառ օրինակ է Արին Բերդի քաղաքային պանթեոնը:

Սակայն, այնուամենայնիվ, տիպարային կոթողներից բացի, կան բազմաթիվ ինքնատիպ մեմորիալ կոթողներ և համալիրներ:

ժամանակակից գերեզմանատների հարևանությամբ կամ առանձին ստեղծվել են քարամշակման արհեստանոցներ, որոնց հիմնական գործառույթը գերեզմանների, գերեզմանաքարերի պատրաստումն է, դրանց տեղադրումը և գերեզմանատեղերի բարեկարգումն ու հենապատումը: Այս արհեստանոցներում, բացի բազմատեսակ քարերի կտրման, հարդարման աշխատանքները կատարող վարպետներից, մեկտեղ են գործում նաև քարտաշ, որմնադիր, զարդամոտիվներ և տառեր փորագրող վարպետներ: Հաճախ այս արհեստանոցների հետ համագործակցում են նաև քանդակագործներ և ճարտարապետներ: Որպես կանոն այս արհեստանոցներում ձևավորվել և ձևավորվում են տապանաքարերի, գերեզմանաքարերի, խաչքարերի, մեմորիալ կոթողների տիպային նորոշյա հորինվածքներ, որոնք առաջարկվում են հուղարկավորության ծես իրականացնող մարդկանց, անհատներին և կազմակերպություններին: Հարկ է նշել, որ, չնայած այս կոթողների պատրաստման բավական ընդունելի որակին, դրանց գեղարվեստական կերպարն ու ոճը վիճարկելի են: Դրանց տարածումը պայմանավորված է գնային հասանելիությամբ, դրանց պատրաստման, տեղադրման, շինանյութի հայթայթման դյուրությամբ: Պատվիրատուն այս դեպքում ազատվում է աշխատատար շատ գործընթացներից՝ իրեն վերապահելով միայն առաջարկվող տեսականիից ընտրելու գնային և ոճային առումներով ընդունելի տարբերակը:

Այս կոթողների համար տարածված շինանյութ են Ուրալի, Կարելիայի, Փամբակի, Լավարի հանքավայրերի գրանիտները, հայկական բազալտները, տուֆերը, տրավերտինը, ֆելզիտները, մարմարները, ինչպես տեղական, այնպես էլ ներմուծվող այլ քարատեսակներ:

Հանրապետության և մասնավորապես Երևանի գերեզմանատներում հանդիպող գրեթե բոլոր գերեզմանաքարերը, տապանաքարերը, քաղաքային միջավայրերի հուշաքարերը և հուշատախտակները բովանդակությամբ հայերեն, երբեմն ռուսերեն տեքստեր են պարունակում՝ գրված (փորագրված) տարբեր տիպի և տեսակի տառերով: Համեմատական վերլուծությունը թույլ է տալիս տառերը դասակարգել ըստ ավելի հաճախ կիրառվող հետևյալ տեսակների՝ երկաթագիր, բոլորագիր, գրչագիր, շղագիր, գեղագիր, բարդ հյուսվածքային, խորատաշ, նոտրգիր: Ավելի բարդ ու բազմազան են դրանց փորագրման տեխնիկան ու նկարվածքը, որոնք կարելի է դասակարգել հետևյալ տիպերի՝ սեպատաշ (եռանկյունի կտրվածքով), ելնդավոր սեպածև, ելնդավոր, ուղղանկյուն ներտաշ, դուրս ցցված, ծեծվածքային, ծեծվածքային ելնդավոր, ծավալատաշ, ծուլածո, խառը տեխնիկայով (ծեռատաշ, մեքենատաշ, ծուլածո,

բարդ, պարզ, պարզունակ և այլն):

Մեմորիալ հուշարձանների շրիֆտը, օգտագործված տառանիշերն իրենց ուղղահայաց, թեք, հորիզոնական և կոր գծերով, կարծես ստեղծում են երաժշտական լուծումներ, բանաստեղծական են, մոնումենտալ, պիրկ և վա-յելչագիր: Յուրաքանչյուր նիշ ունի իր դիմանկարը, իր սիլուետը:

Մեմորիալ կոթողներում գիրը հնչում է որպես պատկեր, սալի խուլ հար-թությունը վեր է ածվում խոսուն նախշագրի, հարթությունն ընկալվում է ոչ թե սոսկ սալ կամ պատ, այլ որպես բարձրարվեստ հորինվածք:

Ֆրեդ Աֆրիկյանն իր «Տառարվեստ» գիրք-ալբոմում նշում է, որ միջնա-դարում որմնագիր փորագրությունները կատարվում էին երկաթե սեպերով, որտեղից էլ հետագայում առաջացել են երկաթագիր արտահայտությունն ու նույնանուն տառատեսակը, որն էլ մինչ օրս գործածելի է²: Նույն գիրք-ալբո-մում հեղինակը նշում է նաև. «...Գեղարվեստական տառատեսակները մշա-կելիս, երբ ազատ է երևակայությունն ու անկաշկանդ ինքնակամ զգացողու-թյունը, ապա տառի կերպարանքը, նրա կշիռը, կոմպոզիցիոն արտահայտչա-միջոցները, պլաստիկայի ու գեղագիտական այլ հարցերի առնչությունները լուծում են նկարչի ճաշակը, նրա ներհատուկ դիրքն ու վարպետությունը՝ մշտապես ուղեցույց ունենալով ներդաշնակ գեղեցկության կանոնները և պայ-մանականության մեջ համոզիչ լինելու չափավորությունը»³:

Իսկ ահա ճարտարապետ Ռաֆայել Իսրայելյանն իր «Իմ մորուքի պատ-մությունը» աշխատության մեջ հիացական խոսքերով է նկարագրում այս կամ այն տառի ստեղծումը: Մեջբերում եմ. «Կան թվեր ու տառեր, որ մարդկանց են հիշեցնում. ասենք՝ «Ե» տառը ինձ ներկայանում է որպես հաստափոր մարդ, իսկ ասենք 2-ը կռացած ծերուկի կերպարանք է հիշեցնում: Եվ ահա, այդ վտիտ «Հ» տառն էլ ինչ-որ հաշմանդամի նմանեցրի՝ անճարակ, օգնության կարիք զգացող. այդ պատճառով էլ չդիմացա և հանդիմանեցի...

- Մի՞թե կարելի է «Հ» տառին այդպես անհոգի վերաբերվել, երբ նա մեր ամենասիրած տառն է, սկիզբն այդպիսի բառերի, առանց որոնց մեր լեզուն չէր ունենա իմաստ, հոգի, ուժ, կլիներ ողորմելի անձրևային որդի նման:

Կարելի՞ է «հաղթանակ» բառը պատկերել ձեր գրած հ-ով: Իսկ «հզո՞ր» բառը, որով բնորոշվում են մեր երկրի ուժը, մեր լեռների զանգվածները:

Մեր «Հ»-ն, ինչքան որ պետք է հուժկու և համարձակ բառեր գլխավո-

² Աֆրիկյան Ֆ., Տառարվեստ, Երևան, 1984, 140 էջ:

³ Նույն տեղում, էջ 11:

րելու համար է, նույնքան էլ և հարկավոր է նուրբ ու քնքուշ բառերին: ... «Հ»-ն պատկերանում է բարակ ու ճկուն, ասես ուզում է ծաղկի պսակի նման բոլորել այդ քնքուշ բառը... Ինչպե՞ս կարելի է «Հ»-ն չհարգել և չտալ նրան հաստատուն ձև, երբ գործ ունես այնպիսի բառի հետ, ինչպիսին «հիմքն» է, գրավականը մեր ձեռնարկած ամեն մի գործի, եթե ուզում ենք, որ դա լինի կայուն ու հիմնավոր: Եվ էլի շատ ու շատ բառեր կան մեր շքեղ լեզվում, որոնք սկսվում են այդ հրաշալի տառով՝ «հայր» ու «հայրենիք», «Հ»-ն գլխավորում է անունը մեր ազգի և մեր երկրի, որոնցով հպարտանում ենք, որոնք սիրում ենք ամենամեծ սիրով: Հայաստան բառի դրոշակակիրն է «Հ» տառը: Ահա թե ինչպիսի պատվի է արժանացել, ահա թե ինչու նա միշտ պետք է լինի զուգված, հանդիսավոր, պետք է գծագրվի գեղեցիկ, պետք է նկարվի հաստատուն մարմնով, զորեղ ու հպարտ, որ հպարտություն ներշնչի ամենքին...»⁴:

Անկախության շրջանի տառարվեստի լավագույն հեղինակներից են տառարվեստի երախտավոր նախկին վարպետներ Տաճատ Խաչվանքյանը, Կարո Տիրատուրյանը, Լիպարիտ Սաղոյանը, Հենրիկ Մնացականյանը:

Նրանց գործերը շարունակել են Ֆրեդ Աֆրիկյանը, Ռոմեո Ջուլիակյանը, Իգա Չոլախյանը, Զիմ Թորոսյանը, Ասլան Մխիթարյանը, Հայկ Ասատրյանը և այլք:

Այսպիսով, Երևանի և հանրապետության այլ բնակավայրերի գերեզմանատների և պանթեոնների մեմորիալ հուշարձանների հորինվածքներում մեսրոպյան տառերի տարատեսակ կիրառումը նպաստում է մեմորիալ կոթողների գեղարվեստական հնչեղության և արտահայտչականության կերպարաստեղծ գործընթացի կերտմանը:

Ընդհանրապես ճարտարապետների, քանդակագործների, նկարիչների, փորագրիչների համատեղ գործունեության արդյունքը նկատելի է Հանրապետության շատ քաղաքներում հանդիպող մեմորիալ կոթողների և հուշարձանների կոմպոզիցիոն լուծումներում⁵: Տեխնիկական և ոճային տարբեր հնարքներով և մոտեցումներով իրականացված մեմորիալ հուշարձանները, իրենց հորինվածքներով, բնական քարի գույնով, նկարվածքով և բնույթով ու առանձնահատկություններով, քանդակի, զարդանախշի, տառատեսակների, կոմպոզիցիոն բազմազանության համադրական ու համալիր լուծումներով դառնում են արվեստի ինքնատիպ ստեղծագործություններ: Իրենց ստեղծագործական

⁴ Ռաֆայել Իսրայելյան, Իմ մորուքի պատմությունը, Երևան, 1981, էջ 20, 21:

⁵ Տե՛ս Երևանի հուշարձանները, Երևան, 2008, 72 էջ:

մտահղացումներով ու կատարումով դրանք տարբերվում են մեմորիալ հուշարձանների համաշխարհային բույլից, ձեռք բերում տեղական, ազգային արվեստին բնորոշ հատկանիշներ՝ դառնալով հայ ընդհանուր մշակույթի կրողները:

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Հոդվածում ներկայացված են Հայաստանի Երրորդ հանրապետության ժամանակաշրջանի պանթեոնային հուշակոթողների գեղարվեստական և տիպաբանական առանձնահատկությունները, պանթեոնային հուշակոթողների տեղադրման՝ ՀՀ կառավարության կողմից սահմանված կարգերն ու չափորոշիչները: Կատարվել են մի շարք հուշակոթողների գեղարվեստական և տիպաբանական վերլուծություններ:

Բանալի բաներ – Հայաստանի Երրորդ հանրապետություն, օրենքներ, կարգեր, մեմորիալ կոթողներ:

АНИ ГРИГОРЯН

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ И ТИПОЛОГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ПАМЯТНИКОВ ПАНТЕОНА ВО ВРЕМЯ ТРЕТЬЕЙ РЕСПУБЛИКИ АРМЕНИЯ

В статье представлены художественные и типологические особенности пантеонных памятников Третьей Республики Армения: расположение памятников пантеона, правила и стандарты, установленные Правительством Республики Армения. В статье анализируются художественные и типологические особенности ряда памятников.

Ключевые слова – Третья Республика Армения, законы, категории, памятные памятники.

ANI GRIGORYAN

ARTISTIC AND TYPOLOGICAL PECULIARITIES OF PANTHEON MONUMENTS DURING THE THIRD REPUBLIC OF ARMENIA

The article presents the artistic and typological peculiarities of Pantheon monuments of the Third Republic of Armenia: the location of Pantheon monuments, the rules and standards established by the Government of the Republic of Armenia. The article analyzes the artistic and typological features of a number of monuments.

Key words – Third Republic of Armenia, laws, categories, memorial monuments.

ԿՆՈՋ ԿԵՐՊԱՐԸ ԱՏԵՓԱՆ ԱՂԱՋԱՆՅԱՆԻ ԱՐՎԵՍՏՈՒՄ

*«Ես ուզում եմ նկարել այնպես,
որ տեսնողն իմանա նրա ով և ինչպիսին լինելը»¹:*
Ստեփան Աղաջանյան

XIX-XX դարերում ստեղծագործած Ստեփան Աղաջանյանի (1863-1940) արվեստը խարսխված է իրապաշտական գեղանկարչության ամրակուտ սկզբունքների վրա: Մեծ է նկարչի ներդրումը հայ ռեալիստական դիմանկարչության զարգացման գործում:

Մեր զեկուցման շրջանակում կանդրադառնանք նկարչի կանացի դիմանկարներին:

Աղաջանյանն իր բազմաբովանդակ ստեղծագործական ուղու ընթացքում կերտած կերպանկարների զգալի մասը նվիրել է կնոջ ներաշխարհի բացահայտմանը. «Կանանց դիմանկարներում Աղաջանյանը վարպետորեն զուգակցում է մուգ ու բաց երանգները, իր նկարները օժում է ոսկու կամ ծիրանի գույնով: Մեղմ ժպիտը, նուրբ ձեռքերը շեշտում են կանացի բնավորությանը հատուկ փոփոխականությունը և հուզականությունը»² :

Նկարիչը շատ խստապահանջ է կանացի կերպարների ընտրության հարցում: Նրանք հասարակ կենցաղավարություն ունեցող երիտասարդ աղջիկներ և տարեց կանայք են:

Արվեստաբան Վահան Հարությունյանն իրավացիորեն նկատում է. «Հերքելով տրամադրության և դիրքի պատահականությունը դիմանկարում, չընկնելով էժան էֆեկտների և սոսկ լուսանկարչական նմանության ետևից՝ Աղաջանյանը պատկերում է դիմանկարվող անձանց նրանց հատուկ դիրքի մեջ: Հաճախ խուսափելով շրջապատի մանրամասնություններից և տալով չեզոք ֆոն, արվեստագետն իր ողջ ուշադրությունը կենտրոնացնում է մարդու դեմքի վրա, վարպետորեն բնութագրելով դիմանկարվողի հոգեկան աշխարհը, բնավորությունը և հետաքրքրությունները»³:

¹ Մարտիկյան Ե., Ստեփան Աղաջանյան, Երևան, 1958, էջ 174:

² Ավագյան Ս., Իրապաշտ նկարիչը. Ստեփան Աղաջանյան // «Գրական թերթ», Երևան, 1999, 1-15 ապրիլի // ՀԱՊ հուշածեռագրային բաժին, ֆոնդ 18, Ի-26342:

³ Հարությունյան Վ., Ստեփան Աղաջանյան // «Սովետական Հայաստան», Երևան, 1950, 13 դեկտեմբերի:

Աղաջանյանի առաջին կանացի դիմանկարները ստեղծվել են փարիզյան շրջանում (1897-1900):

Ռեալիստական արվեստի այն ավանդները, որոնցով նկարիչը ղեկավարվում էր ուսանելու ընթացքում, արմատավորված էր ֆրանսիական կերպարվեստում դեռևս XIX դարի 30-ական թվականներից, մասնավորապես բարբիզոնի դպրոցի վարպետների արվեստի: Համակարծիք ենք Արարատ Աղաջանի այն մտքի հետ, որ նկարչի առանձին կտավներում նկատվում է ֆրանսիական իրապաշտ դպրոցի, մասնավորապես Գյուստավ Կուրբեի ազդեցությունը, որն արտահայտվում է առաջին հերթին գեղարվեստական կերպարների պլաստիկական ամուր «ծեփվածքի», ինչպես և գույների որոշ զսպվածության մեջ⁴:

Աղաջանյանի փարիզյան շրջանից մեզ շատ քիչ աշխատանքներ են հասել, որոնք մեզ թույլ են տալիս պատկերացում կազմել նկարչի այդ շրջանի գեղանկարչական ունակությունների և նախասիրությունների մասին:

Շյուլիենի գեղարվեստի ակադեմիայում Աղաջանյանի ստեղծած դիմանկարների շարքում առանձնահատուկ տեղ է գրավում «Փարիզուհին» (1897-1899) կտավը, որը ներկայացնում է երիտասարդ կնոջ կերպար՝ աթոռին կիսաթեք նստած, հայացքը մտախոհ ներքև հառած: Հայաստանի ազգային պատկերասրահում պահվող այս աշխատանքն այժմ կրում է «Իտալուհի» անվանումը, իսկ արվեստաբանական գրականության որոշ աղբյուրներում⁵ շրջանառվում է «Փարիզուհի» անվանումը: Եթե տիպարի հոգեբանական խորության արտահայտման առումով այն թերակատար է, ապա լուսաստվերային լուծումների նրբությամբ գլխի ու ֆիզիկոսի ֆրագմենտային լուսավորության հմտությամբ չի զիջում վարպետի լավագույն աշխատանքներին: Լուսատունային խաղը կերպարին հաղորդում է խորհրդավոր, լիրիկական տրամադրություն: Կտավն իր գունազամմային հագեցվածությամբ, կոմպոզիցիայով միանգամայն տարբերվում է Աղաջանյանի այլ աշխատանքներից:

Վաղ շրջանի գործերից են նաև «Ծեր բրետանուհու դիմանկարը», «Երիտասարդ բրետանուհին ականջօղով» կտավները, որոնք վերագրվում են 1897-1899 թվականներին: «Ծեր բրետանուհու դիմանկարը» (1897-1899) Աղաջան-

// ՀԱՊ հուշածեռագրային բաժին, ֆոնդ 18, Ի-1228, N 292:

⁴ Աղաջան Ա., Հայ կերպարվեստի զարգացման ուղիները XIX-XX դարերում, Երևան, 2009, էջ 51, 52:

⁵ Տե՛ս Պարսամյան Ռ., Ստեփան Աղաջանյան, Երևան, 1963, էջ 8: Դրամբյան Ռ., Ռեալիստ նկարիչը, Երևան, 1963, N 12, էջ 11:

յանը համարել է իր առաջին ինքնուրույն էտյուդը: Աշխատանքը հանդես է գալիս մուգ երփնագրությամբ: Այս գլխանկարում գերիշխում են շագանակագույնի համադրումները, որոնք շեշտվում են հագեցած և խիտ վրձնահարվածներով: Կնոջ դեմքին նկատելի մուգ և բաց երանգները դիմագծերը դարձրել են առավել արտահայտիչ, միաժամանակ ընդգծել հայացքի խորությունը: Ինչպես այս աշխատանքում, այնպես էլ «Երիտասարդ բրետանուսիկն ականջօղով» էտյուդում արդեն ակնհայտորեն երևում է ձևավորվող գեղանկարչի ինքնատիպ ձեռագիրը: Նեյտրալ ֆոնին ուրվագծվում է երիտասարդ բրետանուսիկ կիսադեմ պատկերը՝ հայացքը մի կողմ հառած: Լույսը կենտրոնացված է դեմքի մի հատվածի վրա: Ի տարբերություն նախորդ աշխատանքի՝ այստեղ նկատելի չեն վառ գունային զուգորդումները և երանգային կտրուկ անցումները: Աշխատանքն աչքի է ընկնում գունանկարչական խնդիրների համարձակ լուծմամբ, վրձնահարվածների անկաշկանդությամբ, լուսաստվերային անցումների մշակմամբ և սահունությամբ:

1900-ական թվականների գործերի մեջ իր ուրույն տեղն ունի նկարչի «Մոր դիմանկարը», որը Փարիզից հայրենի Շուշի վերադառնալուց հետո Աղաջանյանի կերտած առաջին կանացի դիմապատկերներից է: Մայրը պատկերված է դարաբաղյան գորգի ֆոնին՝ ձախ արմունկը հենած սեղանին, ձեռքում՝ համրիչ: Դիմագծերը, կեցվածքը, մայրական այդ մեղմիկ հայացքը խոսում են բարեսիրտ և առաքինի հայ կնոջ բնավորության մասին: Կերպարի ներաշխարհի հոգեբանական խորությունը նկարիչը շեշտել է դեմքի և ձեռքերի լուսավորության միջոցով: Այս մոտիվն առկա է Աղաջանյանի գրեթե բոլոր դիմանկարներում. նա լույսի օգնությամբ ընդգծում է դեմքի և ձեռքերի ճշմարտացի վերարտադրումը: Ռաֆայել Շիշմանյանը նկատում է. «Աղաջանյանն իր խորաթափանց ու նուրբ դիմանկարչի ողջ կարողությունն ու ժամանակն ի սպաս էր դնում նախ և առաջ լավ ուսումնասիրելու և լիակատար արվեստով պատկերելու համար մարդկային նկարագրի այդ երկու բնորոշ էական մասերը՝ դեմքն ու ձեռքերը»⁶:

1900-1902 թվականներին կատարված կանացի դիմապատկերներից է «Ղարաբաղցի ծեր կնոջ դիմանկարը»⁷: Այս աշխատանքին հատուկ չէ ակա-

⁶ **Շիշմանյան Ռ.**, Բնանկարն ու հայ նկարիչները, Երևան, 1958, էջ 144:

⁷ Աշխատանքի ստեղծման ճշգրիտ տարեթիվը հստակ չէ, մի շարք աղբյուրներում նշվում են տարբեր տվյալներ: Արվեստաբան Եղիշե Մարտիկյանը թվագրում է 1901-1902-ին // Տե՛ս **Մարտիկյան Ե.**, Ստեփան Աղաջանյան, էջ 65: Մինչդեռ այլ աղբյուրում նշվում

դեմիական շրջանին բնորոշ գորշ երփնագրությունը: Թեև պատկերը լիարժեք մշակված չէ, սակայն որոշ հատվածներում կանաչի և վարդագույնի համադրումները դեմքը դարձնում են առավել տպավորիչ և բնական: Նկատում ենք, որ կատարողական վարպետության առումով այն զիջում է «Մոր դիմանկարին»: Նույն շրջանում ստեղծված այս երկու կենդանագրերը կոմպոզիցիոն հորինվածքով միանգամայն տարբեր աշխատանքներ են: «Մոր դիմանկարում» բացահայտվում է նկարչի ներկայնակի հարստությունը, լույսի օգտագործումն ավելի ինտենսիվ է, մինչդեռ «Ղարաբաղի ծեր կնոջ դիմանկարը» թե՛ գունազամմային համակցությամբ և թե՛ կատարողական հնարքներով աղքատիկ է:

Նկարչի վաղ շրջանի աշխատանքներին բնորոշ է դեղնադարչնագույն երանգավորումը: Թեև կոլորիտը շարունակում է պահպանել իր մուգ գունային նկարագիրը, սակայն 1900-1902 թվականների գործերում նկատում ենք լուսային արտացոլումներով և համարձակ վրձնահարվածներով ստեղծված կտավներ:

Աղաջանյանի ստեղծագործական կյանքում կարևոր նշանակություն ունեցավ դոնիոստոպյան շրջանը (1904-1921), որի ընթացքում ստեղծվեց կանացի դիմապատկերների շարք:

1906-ին Աղաջանյանի արվեստը նոր վերելք ապրեց: Կերտվեցին կանացի կերպանկարներ, որոնք հետագայում հայ իրապաշտական դիմանկարչության մեջ իրենց արժանի տեղը պիտի գրավեն: Եթե նախորդ շրջանում Աղաջանյանը երբեմն էր անդրադառնում կնոջ կերպարին, ապա այժմ կնոջ տիպարի հոգեբանական խորության վերարտադրումը նկարչի արվեստում դառնում է առանցքային: Ասվածի վկայությունն է 1906-ին ստեղծված «Մարուսյայի դիմանկարը»: Մեր դեմ հառնում է կիսամերկ կնոջ մի կերպար՝ հայացքն ուղղված դեպի դիտողը: Նա անօթևան, ծնողական գուրգուրանքից զրկված օրիորդ է: Աշխատանքը հաջողված է հատկապես տիպարի հոգեբանական խորության արտահայտման տեսակետից:

Հարկ է նկատել, որ նկարիչը կնոջ դեմքի պատկերմանն առավել մեծ ուշադրություն է դարձրել, մինչդեռ ձեռքերը և դիմանկարի համար ընտրված ֆոնը թույլ ուրվագծված և պատկերավոր անավարտ են: Նմանատիպ գեղանկարչական մոտեցման հանդիպում ենք նաև նրա այլ աշխատանքներում:

Է 1900 թվականը // Տե՛ս Советский художник художественного фонда СССР. Москва, 1950, стр. 4:

Աղաջանյանի դիմանկարների մասին Ռաֆայել Շիշմանյանը գրում է. «Կենդանագրեր ստեղծելիս Աղաջանյանը կարողանում էր ժամանակի զոհողության գնով կատարյալ ավարտվածության աստիճանի հասցնել դեմքերն, ի հեճուկս պատկերի կիսավարտ մնացած մասերի: Այդ վերաբերմունքը չի նսեմացնում դիմանկարի գեղարվեստական արժանիքը, քանի որ նրա էական մասը կազմող դեմքը լրիվ իրականացված է...»⁸:

Տիպարային այլ բնութագրմամբ է աչքի ընկնում նկարչի քրոջ աղջկա՝ «Վարդիթեր Գասպարյանի դիմանկարը» (1907): Կտավում պատկերված աղջնակն իր հոգեկան նկարագրով, կեցվածքով միանգամայն հակասում է նախորդ աշխատանքում ներկայացված կերպարին:

Վարդիթերը պատկերված է աթոռին նստած, ձեռքերն ամոթխած դիրքով ազդրերին դրած, սեղմված ուտերը, կաշկանդված հայացքը ընդգծում են գավառական աղջկա բնույթը: Աղաջանյանի մյուս դիմապատկերներից այն առանձնանում է ավելի լուսավոր երփնագրությամբ, որտեղ փոքր-ինչ հեռանալով տոնային գեղանկարչությունից՝ օգտագործում է ներդաշնակորեն զուգակցվող լուսավոր և գորշ վարդագույն երանգներից կազմված գունային գամմա:

Աղաջանյանի այս շրջանի հաջողված աշխատանքներից է «Ս.Ե.Էքմեքչյանի դիմանկարը» (1908): Նրբերանգների հերթագայությամբ վարպետորեն մշակելով կտավի մակերեսը՝ նկարիչը հասել է երփներանգի փափուկ, գերող արտահայտչականության, որը կերպարին հաղորդում է ներքին ջերմություն ու շարժում: Արվեստագետը դրսևորել է բացառիկ հետևողականություն՝ տալով էքմեքչյանի աչքերին սեթևեթալի արտահայտություն: Նուրբ ջերմություն արտահայտող գունային երանգներն օրգանապես միաձուլվում են կերպարի էությանը: Վրձնահարվածներն առավել անկաշկանդ են և արտահայտիչ:

Դիմապատկերում հատկապես ակնառու է կանաչավուն երանգի ներթափանցումը, ինչը, ըստ արվեստաբան Եղիշե Մարտիկյանի. «...ստեղծել է էժան էֆեկտ հակադիր գույների արտաքնապես տպավորիչ, բայց ոչ նյութի որակն արտահայտող գործոն միջոց»⁹:

Նկարչի կանաչի կենդանագրերի մեջ իր առանձնահատուկ տեղն է

⁸ Շիշմանյան Ռ., Բնանկարն ու հայ նկարիչները, էջ 147:

⁹ Մարտիկյան Ե., Ստեփան Աղաջանյան, էջ 84:

գրավում «Ե.Ս. Սուխովի դիմանկարը»¹⁰, որը ստացել է «Մտորումներ» անունը: Դիմապատկերի նմանատիպ անվանումը, ըստ Եղիշե Մարտիկյանի, տրվել է հետագայում և ունի սիմվոլիկ իմաստ, թեև երիտասարդ աղջկա դեմքը լիովին համապատասխանում է մտորումների իմաստին¹¹:

Կտավում պատկերվածը ռուս օրիորդ է: Կոմպոզիցիոն լուծմամբ դիմանկարը հետաքրքրական և առանձնահատուկ է Աղաջանյանի կանացի դիմանկարների շարքում: Թե՛ հոգեբանական և թե՛ կատարողական առումով աշխատանքը հաջողված է:

Ինտերիերի ֆոնին պատկերված խորհրդավոր օրիորդի խոհուն հայացքն ուղղված է դեպի դիտողը, աջ արմունկով կոթնած է բազկաթոռի թիկնակին: Լուսավորված է նրա դեմքի միայն մի հատվածը: Լույսը, մեղմ սահելով, լուսավորում է կնոջ պարանոցը՝ շեշտելով նրա նրբագեղությունը: Լույսը միակողմանի է, ֆոնը մութ է, լույսի և ստվերի հարաբերությունները խիստ ցայտուն են: Գրավիչ են հատկապես ստվերում ընկղմված մասերը, որոնք, որոշ տեղերում հասնելով ինտենսիվության, մնում են թափանցիկ, տարածական և նյութական:

Այս ստեղծագործությունն իր կոմպոզիցիոն լուծումներով, կառուցվածքով նման չէ Աղաջանյանի նախորդ աշխատանքներում նկատվող հարթ ֆոնով մինչև գոտկատեղը պատկերված դիմանկարներին, այն բացառիկ է նկարչի կենդանագրերի շարքում: Այս աշխատանքի յուրահատկություններից է հետևի պլանում որպես ֆոն ծառայող պատուհանից երևացող բնապատկերը:

Այնքան ջերմություն կա այս աշխատանքում, որ թվում է՝ օրիորդին պատկերելը մեծ բերկրանք է պատճառել նկարչին: «Մտորումներ» դիմանկարի մասին Աղաջանյանն ասել է. «Դա իմ ամենալավ գործերից մեկն է, որը ես նկարել եմ բացառիկ սիրով»¹²: Այս աշխատանքի մասին նկարչի կինը՝ Վարսենիկ Աղաջանյանն իր հուշերում գրել է. «Մի անգամ իմ բացակայության ժամանակ հարազատներից մեկը, օգտվելով Աղաջանյանի անմխիթար վիճակից, տուն է բերում մի քանի մարդկանց: Նրանք ցանկություն են հայտնում գնել «Մտորումներ» աշխատանքը: Վերադառնալով տուն՝ ամուսնուս գտա հոգե-

¹⁰Նկարչի կնոջ՝ Վարսենիկ Աղաջանյանի «Իմ հիշողությունները Աղաջանյանի մասին» գրքում «Մտորումներ» դիմանկարի հերոսուհին հիշատակվում է Լեյլա անվամբ, տե՛ս **Աղաջանյան Վ. Ա.** *Мои воспоминания об Агаджаняне*. Ереван, 1961, стр. 51-52:

¹¹ **Մարտիկյան Ե.**, Ստեփան Աղաջանյան, էջ 95:

¹² Նույն տեղում, էջ 97:

կան ծանր ապրումների մեջ, ինչից դրոշված որոշեցի անհապաղ վերադարձնել դիմանկարը»¹³: Այսպես կտավը փրկվեց կորստից:

Հարկ է նկատել, որ նկարչի դոկտրինային շրջանի որոշ աշխատանքներ դեռևս կրում են նախորդ շրջանին հատուկ մուգ երանգավորումը, մինչդեռ 1910 թվականից հետո պատկերված գործերում նկատելի են գունային բաց՝ «լուսառատ» համադրումներ:

1921 թվականին Աղաջանյանը տեղափոխվում և մշտական բնակություն է հաստատում Խորհրդային Հայաստանում՝ Երևանում: Նոր ժամանակաշրջանի հայացքների ներքո փոխվում է նկարչի ստեղծագործությունների կոլորիտը:

Խորհրդային շրջանից հայտնի է վարպետի կնոջ՝ «Վարսենիկի դիմանկարը շնիկի հետ» (1926) աշխատանքը, որը կատարել է Կոնդում ապրած տարիներին (1922-1930): Արվեստագետն իր կնոջը պատկերել է պատշգամբում նստած՝ գլուխն աշխուժորեն շրջած դեպի իր նկարիչ ամուսինը: Կտավի ֆոնը ներկայացնում է Կոնդի կանաչազարդ այգիների ու հողաշեն կտուրների տեսարանը: Աղաջանյանի դիմանկարներում բնանկարչական ֆոնը հազվադեպ է հանդիպում. «Աղաջանյանը որոշակի ուշադրության առարկա չի դարձնում նաև իր նկարած անձերի շրջապատը, նրանց ապրած հարազատ միջավայրի պատկերումը: Նրա մոտ շատ քիչ դիմանկարներ կան, որոնք ունեն բնանկարչական կամ ինտերիերի շրջապատ: Այս տեսակետից նա չափազանց ժլատ է...»¹⁴:

«Նկարչի կինը շնիկի հետ» աշխատանքում կնոջ դեմքն ու մարմինն ամբողջապես ողողված են անդրադարձող լույսով: Աղաջանյանի կանացի դիմանկարներում լուսավոր կոլորիտով առանձնացող այս աշխատանքն աչքի է ընկնում ճշգրիտ կատարված լուսային արտացոլումներով և գունային ներդաշնակ զուգորդումներով:

Խորհրդային շրջանում կերտված ստեղծագործություններից իր կոմպոզիցիոն լուծմամբ առանձնանում է «Դեղձանիկի դիմանկարը» (1926): Կտավում պատկերված է կիսաթեք նստած, հայացքը մի կետի հառած, աշխույժ, երիտասարդական կենսուրախությամբ լի ուսանողուհի: Կտավը ողողված է համատարած լույսով, վրձնահարվածներն առավել համարձակ են:

¹³ **Агаджанян В. А.** Мои воспоминания об Агаджаняне..., стр. 69.

¹⁴ **Շիշմանյան Ռ.**, Բնանկարն ու հայ նկարիչները, էջ 145:

Նկարիչն իր կերպարները պատկերում է ռեալիստական գեղանկարչությանը հասուկ ճշգրիտ ձևերով, գունանկարչական պարզ միջոցներով, լուսաստվերային գրագետ մոդելավորմամբ, որտեղ խորությամբ է դրսևորվում մարդկային հոգեկան աշխարհը:

Աղաջանյանի բազմաքանակ դիմապատկերների մեջ կանացի անմիջականությամբ է աչքի ընկնում դերասանուհի «Ելենա Բարոնկինայի դիմանկարը»՝ ստեղծված 1935-ին: Կերպարի հոգեբանական բնութագրման, երփնագրի ընտրության, ինչպես նաև կատարողական վարպետության տեսակետից արվեստագետի ստեղծագործությունների շարքում կարևոր տեղ է գրավում:

Դիմանկարն առինքնում է արտահայտիչ վրձնահարվածներով, կատարողական վարպետությամբ և գունային թարմ ընկալմամբ: Դիմապատկերն իրականացված է իմպրեսիոնիստական թեթև վրձնախաղերով և նկարչի մոտ հազվադեպ հանդիպող պայծառ, գունեղ ֆոնի կիրառմամբ: Տիպարի արտիստիկ կեցվածքը, դեմքի վեհանձն արտահայտությունը, կերպարի ինքնավստահությունը շեշտում են նրա խարիզմատիկ էությունը: Նրա ազդեցիկ հայացքը կարծես ընդգծվում է լույսի ու ստվերի ուժեղ հակադրության միջոցով:

Արտիստուհու կերպարին 1934-ին անդրադարձել է նաև հայ ռեալիստական գեղանկարչության մեկ այլ ակնառու ներկայացուցիչ՝ Փանոս Թերլեմեզյանը: Թերլեմեզյանը վերջինիս պատկերել է կիսադեմ՝ մտասույզ հայացքը անորոշ կետի հառած:

Սուղ գծագրությամբ և թույլ երանգավորմամբ Թերլեմեզյանն ընդգծել է կերպարի խառնվածքին բնորոշ գծերը: Թեև Ս. Աղաջանյանի և Փ. Թերլեմեզյանի համանուն աշխատանքների միջև համեմատության եզրերը շատ քիչ են, այնուհանդերձ Աղաջանյանի մոտ արտիստուհու կերպարի վերարտադրումն առավել հաջողված է:

1936-ին Աղաջանյանը կարճ ժամանակով մեկնում է Բաքու, որտեղ ստեղծված կենդանագրերից են հայ դերասանուհի Ժամենի (Մարիամ Գրիգորյանի) և կին օդաչու Լեյլա Մահմեդբեկովայի դիմապատկերները:

Նկարչի արվեստում ռեալիստական երփնագրության առավելությունները բացահայտվում են «Բլանշի դիմանկարում»:

Արվեստագետն այս դիմապատկերը ստեղծել է 1940-ին՝ իր մահից մի քանի ամիս առաջ: Հավատարիմ մնալով իրապաշտական արվեստի պատկերառճին՝ արվեստագետը կերտել է կամային հատկանիշներով օժտված զգացմունքային երիտասարդ կնոջ կերպար: Դեմքի լիարժեք մշակվածությունն աննկատ է թողնում վրձնահարվածների անկանոն քսվածքները:

Պետք է նկատենք, որ խորհրդային շրջանում ստեղծված դիմանկարներում նկարիչը հրաժարվում է նախորդ շրջանին բնորոշ մուգ տոնայնությունից՝ կարևորելով լուսավոր գունային մշակումները:

Այսպիսով, իրապաշտական գեղանկարչության ակնառու արվեստագետ Ստեփան Աղաջանյանի դիմանկարների հերոսները հասարակության տարբեր խավերին պատկանող անձինք են, թեև կանացի կերպարները չեն շլացնում իրենց արտաքին գեղեցկությամբ և հմայքով, սակայն աչքի են ընկնում անմիջականությամբ և հոգեբանական նկարագրի ռեալիստական մեկնաբանման գրավչությամբ:

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Ստեփան Աղաջանյանը (1863-1940) հայ կերպարվեստի ռեալիստական ուղղության ակնառու ներկայացուցիչներից է: Հատկապես մեծ է նկարչի ներդրումը հայ իրապաշտական դիմանկարչության զարգացման գործում:

Տվյալ հոդվածում, ըստ ժամանակագրության, վերլուծվել են նկարչի ստեղծագործական բոլոր փուլերից ներառված կանացի դիմանկարները («Նկարչի մոր դիմանկարը» (1900), «Մարուսյայի դիմանկարը» (1906), «Ե.Ս. Սուխովեի դիմանկարը» (1914), «Ելենա Բարոնկինայի դիմանկարը» (1935) և այլն: Կատարվել են որոշ աշխատանքների վերնագրերի և թվագրման հետ կապված ճշգրտումներ:

Բանալի բաներ – Ստեփան Աղաջանյան, կնոջ կերպար, դիմապատկեր, ռեալիստական պատկերաճ, երփնագիր:

МАРИ АБРААМЯН

ОБРАЗ ЖЕНЩИНЫ В ИСКУССТВЕ СТЕПАНА АГАДЖАНЫА

Степан Агаджанян (1863-1940) один из примечательных представителей реалистического направления в армянском изобразительном искусстве. Особенно велик вклад художника в развитие армянской реалистической портретной живописи.

В данной статье в хронологическом порядке были проанализированы женские портреты, со всех творческих этапов художника (“Портрет матери художника” (1900), “Портрет Маруси” (1906), “Портрет Е. С. Суховой” (1914), “Портрет Елены Баронкиной” (1935), и так далее). Были сделаны уточнения в связи с заголовками и датированием некоторых произведений.

Ключевые слова – Степан Агаджанян, образ женщины, портрет, реалистический стиль изображения, колорит.

MARI ABRAHAMYAN

IMAGE OF WOMAN IN THE ART OF STEPAN AGHAJANYAN

Stepan Aghajanyan (1863-1940) is one of the notable representatives of realistic trend of Armenian fine arts. Particularly the artist's contribution to the development of Armenian realistic portraiture painting is huge.

In this article, in a chronological order, female portraits included from all the creative stages of the artist ("Portrait of the Artist's Mother" (1900), "Portrait of Marusya" (1906), "Portrait of Y. S. Sukhovei" (1914), "Portrait of Elena Baronkina" (1935), and so on) have been analyzed. Clarifications were made in connection with the headings and dating of some works.

Key words – Stepan Aghajanyan, image of woman, portrait, realistic style of image, coloring.

**ԲՆՈՒՅԹՈՎ ԿԱՏԱԿԵՐԳԱԿԱՆ ԵՐԿԻՈՍՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ
ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՖԻԼՄԵՐՈՒՄ**

Վաղուց մեր անձնական հիշողության մեջ առկա են, և մենք պատեհ առիթով գործածում ենք հայկական ֆիլմերից հայտնի շատ երկխոսություններ. «Որ ասում եմ ես՝ Արուսը հետս ա», կամ՝ «Որ դու չգայիր, ես լողացողը չէի», «Էս կողմերում կոված մարդ», «Կոստյումն է, որ քեզ պիտի զարդարե», «Նա-ջարյանը փոշմանել է...» և այլն...

Կատակերգությունն իրականում բազմակողմանի հետազոտության կարիք ունի՝ որպես բավական լուրջ և բարդ ժանր: Բնույթով կատակերգական երկխոսությունները ժանրի բացահայտման նպաստավոր տարրեր են:

Հայկական ֆիլմերից շատերում է առկա հումորը՝ առավելապես արտա-հայտված երկխոսությունների միջոցով: Հումորը, կատակերգական դրվագ-ներն ու երկխոսությունները միշտ օգնում են ավելի դյուրին ընկալել նույնիսկ ամենածանր հոգեբանական սյուժեները, ստեղծում են յուրահատուկ մթնո-լորտ՝ նոր, հետաքրքիր գեղարվեստական որակներ հաղորդելով ֆիլմին: Հու-մորով համեմված, զավեշտալի երկխոսություններ հնչում են ինչպես կատա-կերգական ժանրի ֆիլմերում, այնպես էլ դրամաներում: Շատ հետաքրքիր է հատկապես հենց դրամատիկ գործերում հնչող այդօրինակ երկխոսություն-ների առկայությունը: Սրանք ֆիլմը դարձնում են ավելի դիտարժան, թեթև և նուրբ հումորի կամ հեզանքի միջոցով (ինչը հատկապես հայկական, արդեն դասական դարձած ֆիլմերին է հատուկ), խոսքի կոմիզմով ընդգծում են տե-սարանի կամ իրավիճակի դրամատիզմը՝ ավելի վառ դարձնելով հերոսների հոգեվիճակը, երբեմն էլ շեշտելով ժանրային պատկանելությունը:

Այսպիսի երկխոսությունների առատություն կա օրինակ՝ Ալբերտ Մկրտ-չյանի «Մեր մանկության տանգոն» տրագիկոմեդիայում, երբ իրականում ըն-տանեկան խոր դրամա ապրող հերոսները, թվում է, թե իրենցից անկախ ժպիտ ու երբեմն էլ լիաթոք ծիծաղ են առաջացնում:

- *Ի՞նչ գործ ունիս՝ հեղու կվազես, հեղու՛ ինչ, որ իրար հեղ կվազենք, մենք բաժնված մարդիկ ենք ու ...վերջացա՛վ:*

Մեկ այլ տեսարանում.

- *Շնորհակալ եմ, Աստված բալեքիդ պահի:*

- *Է՛, հերթն որ ինձի կհասնի, Աստված արձակուրդ կերթա:*

Կամ ամենատպալորիչ դրվագներից մեկը.

- Նստած մեզ համար հաց ու տոխ կուտեինք, մեկ էլ շորը՝իսկ, սաղ շուշերը ջարդեցին... Ըղիկ Գազիկիս ջարդելն էր...

Այսպիսով, կատակերգական երկխոսությունները կարողանում են կատարել իրենց վրա սցենարիստի և ռեժիսորի կողմից դրված «գործառույթները» և եթե գործածվում են ճիշտ տեղում, ապա ծառայում են մի քանի նպատակի: Նախ՝ այս երկխոսությունների միջոցով հարստանում, ավելի հետաքրքիր է դառնում ֆիլմի խոսքային աշխարհը, ձևավորվում է որոշակի, միայն այդ ֆիլմին հատուկ լեզվական դաշտ, այսպես ասած, լեզվական մթնոլորտ, անկախ այն բանից՝ գործ ունենք բարբառայի՞ն, թե՞ գրական կամ քաղաքային, արևելահայերե՞ն, թե՞ արևմտահայերեն խոսքի հետ: Եվ հետո, այսպիսի երկխոսություններն ավելի հաճախ են հիշվում, թափանցում հանդիսատեսի բառապաշար, ստանում երկրորդ՝ ավելի երկար, ժողովրդական կյանք՝ դրանով իսկ ավելի երկարացնելով ֆիլմի կյանքը: Անշուշտ, այս երկույթն արտաարվեստային է և չի կարող արվեստաբանական հետազոտության հիմք լինելու հավակնել, սակայն չենք կարող առհասարակ դրան չանդրադառնալ՝ հիշելով նաև կինոյի՝ «դեմոկրատ» արվեստ լինելու հանգամանքը:

Ժողովրդական կյանք ստանալու երկույթը շատ հետաքրքիր և հատկանշական երկույթ է մեր ֆիլմերի երկխոսությունների համար, կարելի է ասել, որ սա կատակերգական երկխոսությունների ամենավառ առանձնահատկությունն է: Այդ, այսպես ասած, «երկարակյաց» երկխոսությունները, էկրանից իջնելով դեպի հանդիսատես, դեպի ժողովուրդ, տարածվում են բերնեբերան, դառնում թևավոր արտահայտություններ, գործածվում ամեն հարմար առիթով, ստանում աֆորիզմային, առածային բնույթ: Այս երկխոսությունները, սովորական մարդկանց առօրյա կյանքի երկխոսությունների մեջ մտնելով, թե՛ հարստացնում են առօրյա խոսքը և թե՛ անմահացնում ֆիլմը:

Սա հետաքրքիր ֆենոմեն է, որը, սակայն, կարող է կայանալ՝ միայն ժամանակի քննությունն անցնելով: Իհարկե, կարծում եմ, ավելորդ չէ նշել, որ երկխոսությունն ինքնին որպես երկխոսություն գուցե և նշանակալի չլինի և ոչնչով չառանձնանա, եթե չհնչի դերասանական բնութագրող խաղի միջոցով, եթե սցենարում դրված չլինի ճիշտ տեղում և այլն:

Ահա հիշատակության արժանի մի քանի օրինակ Հրանտ Մաթևոսյանի սցենարով Հենրիկ Մալյանի բեմադրած «Մենք ենք, մեր սարերը» ֆիլմից.

- Ես տեղեկություն չունեմ, ես բոլորովի՞ն տեղեկություն չունեմ:
- Հա՛, իսկ եթե էքսպերտիզան հաստատվի՞:

- Ով հաստատարի՞:
- Էքսպերտիզան:
- Վախեցա, շա՛տ վախեցա...
- Մենակովդ չորս ոչխար ես կերե՞լի:
- Հա, դեռ սիրտս էլ խառնում է, ուզում ե՞ս՝ եր տամ:
- (բարկացած) Ուրքերը բռնել ես դու, մորթել է Ավագը, մորթել է Պավլեն, ուրքերը բռնել է Ջավենը:
- (հեզանքով) Լուծով հիվանդացել է Ռևազը, շնորհակալություն ասել է Սաքոն, կու՛շտ կերել է Բարսեղը...

Կամ մեկ այլ երկխոսություն նույն ֆիլմից.

- Է՛, համ կնիկ է ուզում, համ չքեր է ուզում, բանն էլ հետն է ուզում...
- Ես քեզանից շա՛տ շնորհակալ եմ, ընկե՛ր լեյտենանտ, որ դու չգայիր, ես հո լողացողը չէի...

Կամ Պավլեի և լեյտենանտի կոնֆլիկտի տեսարանում.

- Քեզ որ կանչում են, ինչո՞ւ չես բարեհաճում ժամանել, ընկեր մի-նի՛ստ, թե՞ սպասում էիր՝ հետևիցդ ինքնաթիռ ուղարկելի...

Հայկական ֆիլմերում նկատելի է, եթե կարելի է այսպես բնորոշել, ազգային հումորի առկայություն: Այն երբեմն պարզ, առօրեական է, մարդկային, երբեմն միամիտ կամ հեզանկան, բայց ամենից հաճախ իմաստուն: Թեև այս երկխոսությունները գրվում են սցենարիստի կողմից, և անխոս, կա որոշակի ձեռագիր, սուբյեկտիվ մոտեցում, բայց հումորը կարծես դուրս եկած լինի հենց ժողովրդից և այս երկխոսությունների միջոցով ասես թե վերադառնում է, կինոյի լեզվով և հերոսների բերանով կրկին հանձնվում ժողովրդին: Այստեղ հնչեցնենք մի շատ սուբյեկտիվ դիտարկում: Կարծում եմ, որ լավ, առողջ հումորը բոլոր դեպքերում ինտելեկտի նշան է, քանի որ թույլ է տալիս տվյալ երևույթին կամ իրադարձությանը նայել այլ հարթությունից, այսինքն՝ բացի իրականից, ունենալ նաև այլ դիտակետ: Կինոյում նույնպես այդպես է: Այստեղ ժողովրդական հումորի առկայությունը կարելի է դիտարկել որպես բանահյուսականի ներկայություն և ժողովրդական ինտելեկտի, իմաստության դրսևորում:

Շարունակելով գյուղական կոլորիտ ունեցող հումորային երկխոսությունները՝ անդրադառնանք Թումանյանի «Տերն ու ծառային»՝ հայկական կարճամետրաժ կինոյի լավագույն նմուշներից մեկին (ռեժիսոր՝ Դմիտրի Կեսայանց, սցենարիստ՝ Երվանդ Մանարյան):

- Աղա՛, դու չասեցի՛ր, որը պատահի, էն էլ մորթի, ես էլ եկա, բոլորն էլ պատահեցին, չմորթեի՞...

Ընդհանրապես գրականություն – կինո կապի մասին խոսելիս պետք է հաշվի առնել յուրաքանչյուր արվեստի հատկանիշները, առանձնահատուկ, ինքնատիպ արտահայտչամիջոցները, այս ֆիլմի դեպքում՝ նաև ժանրային առանձնահատկությունը, քանի որ հեքիաթը սցենարի վերածելն առավել բարդ և ինչ-որ տեղ անգամ «վտանգավոր» աշխատանք է: Բայց այս պարագայում մնում ենք այն համոզմանը, որ Թումանյանի հանճարն անմեկնելի է: Ապրել այնպիսի ժամանակաշրջանում, երբ հայ կինոյի ստեղծման մասին դեռ խոսք լինել չէր կարող, և գրել այնքան կինեմատոգրաֆիկ ու տեսանելի, որ շատ հեշտությամբ և ճշգրտությամբ գրականությունը, այս դեպքում՝ հեքիաթը դառնա կինոյի համար հրաշալի «հումք»: Սա բացառիկ է:

Շարունակելով գրականություն - կինո կապի թեման՝ խոսենք Սունդուկյանի երկերի հիման վրա նկարված ֆիլմերի երկխոսությունների մասին («Պեպո», սցենարի հեղինակ և ռեժիսոր՝ Համո Բեկնազարյան և «Խաթաբալա», ռեժիսոր՝ Յուրի Երզնկյան, սցենարի հեղինակ՝ Աղասի Այվազյան, Յուրի Երզնկյանի մասնակցությամբ): Այստեղ էլ այլ հետաքրքիր երևույթի ենք հանդիպում. ամենակատակերգական երկխոսությունները նրանք են, որոնք պիեսում չկան և ավելացված են սցենարի վերածելիս:

Այդպես, «Պեպո»-ում՝ շուկայի տեսարանում, ձմերուկ վաճառող կինտոյին (Արմեն Գուլակյան, ով նաև ֆիլմի երկրորդ ռեժիսորն է) ռուս հաճախորդն ասում է.

- *He звычум!*

- *Что? За три копейки тебе духовой музыка положить, ааа!?*

Կամ նույն կինոտո-Գուլակյանը մեկ ուրիշ տեսարանում.

- *Պաժա՛ր, պաժա՛ր...*

Կեկեղը (Տատյանա Մախմուրյան) դուրս գալով անհանգիստ բացականչում է.

- *Վու՛րդի, վու՛րդի է պաժար...*

- *Է՛ստի (ցույց տալով սիրտը), է՛ստի է պաժար, աղունյա՛կ ջան...*

«Խաթաբալա»- ում նույնպես՝

- *Իսայի, էս ջրեմեն չոր պիտի դուս գանք: Էգուց կերթաս Մասիսյանցի տուն, կոսիս, որ Գարասիմ Յակուլիչ Ջամբախովի ազգականը մեռիլ է:*

- *Ո՛վ ի մեռի:*

- Վուր պեղք ըլի կու մեռնի... Հիմի կարա՞ պարոն Մասիսյանցը շնոր չքերի իմ մեռելի՞ն: Կու գա ու իրեն ոտով կընկնի իմ բուռը...

Կարեն Քալանթարը գրում է. «Միայն ֆիլմի առանձին տեսարաններում (լացող կանանց վարձելը, թաղումը) ռեժիսորը մոտենում է Սունդուկյանի կերպարային աշխարհին: Սցենարիստների կողմից հորինված այդ էպիզոդները հարստացնում են դրամատուրգի ստեղծած իրականության մասին մեր պատկերացումները»¹:

Այժմ բերենք նաև քաղաքային խոսքի օրինակներ: Ներսես Հովհաննիսյանի «Երջանկության մեխանիկա» ֆիլմը լի է թևավոր խոսք դարձած երկխոսություններով (սցենարի հեղինակ՝ Մանուկ Մնացականյան).

- Մեր Սոնայի ընկերն է, ծանոթացի՛ր:

- Կծանոթանանք, կամաց-կամաց կծանոթանանք:

- Կամ ամենահանրահայտ երկխոսությունը.

- Ես քառասուն տարվա մանկավարժ եմ և մի պարզ ճշմարտություն գիտեմ...

Ամեն անգամ այս խոսքից հետո հնչում է դռան զանգը, և հյուրն այդպես էլ չի ավարտում միտքը: Այս ֆիլմի երկխոսությունները վկայում են հայկական կինոյում քաղաքային միջավայրի՝ ժողովրդական լեզու ստեղծելու հմտության մասին: Սա երևանյան խոսվածք է: Այս և մյուս ֆիլմերի լեզվական տարբերություններն ուսումնասիրելով՝ հասկանում ենք, որ լեզուն ֆիլմում կարող է ունենալ սոցիալական հասցե նաև:

Հենրիկ Մալյանի «Եռանկյունի» ֆիլմում (սցենարի հեղինակ՝ Աղասի Այվազյան) միատեղված են վրացահայի, գաղթականի, գյումրեցիների կերպարները, որոնցից յուրաքանչյուրն իրեն հատուկ լեզվական շերտն է բերում, ուստի տարբեր լեզվամտածողություններ, ինչը նույնպես անդրադառնում է հումորի վրա:

-Ան գիտությունով կչալե, մեզի պես այնոյինով հո չի չալե:

-Բան չկա, օղու՛, դու մեզի մի աչքով մի աչք, մենք քու էդ նոտաներից էլ կհասկանանք, դու մե ըմ չալե... Մոռցար ջութակդ լարես:

-Ինձ համար միևնույն է:

-Ծո՛ սազանդար հո չէ՞, որ լարես...

Մկոյի և նրա հարսնացուի՝ առաջին անգամ դարբնոց գալու տեսարանին հաջորդում են Գասպարի (Միեր Մկրտչյան) բացականչությունները.

¹ Կալանթար Կ. Очерки истории армянского кино. Том 2. Ереван, 2007, стр. 158.

-...եղ *ո'րդից է ճարել էնոր... ինչըխ էրեխու խզրզած նկար էղնի...
Ի'նչըխ պըրփի լվացք անե, ի'նչըխ պըրփի ճաշ եփե...*

Նույնիսկ զանգվածային տեսարաններում հնչած երկխոսությունները հիշվում և թևավոր խոսքեր են դառնում.

- *Աշխարհաբե'կ ջան, գլուխդ ցած կպահես...*

Կատակերգական երկխոսությունների մի հրաբույս է Ներսես Հովհաննիսյանի «Հարսնացուն հյուսիսից» ֆիլմը (սցենարի հեղինակ՝ Ժորա Հարությունյան):

- *Ուրեմն, Երվանդը ջութակ-մութակ քրքելով, ոտանավոր կարդալով պիտի գնա, իսկ Սերոբը, որ էս խելքի տերն ա, չպիտի գնա'... (Քիչ անց) Տո, ալամեզո'ն, դու սեղան նստո'ղ ես, դու կենաց ասո'ղ ես, բա ինձ չեն ասի, էս ու'մ ես բերել, էս ո'վա:*

- *Մեկ այլ տեսարանում.*

- *Սրանք ուզում են, որ ես կատարեմ: Ուրեմն ես՝ Փարսադանի տղա Մուրադս, գամ հասնեմ ստեղ, ու ինձ ասեն՝ «նե'տ»...*

Կամ Նիկոլայի կտրտված, առանձնապես ոչինչ չասող խոսքերը.

-*Ну, прошу! Милости просим... но ведь это правда, конечно, что мужик у нас хозяин дома, но с другой стороны- это как посмотреть. Без Наталии Семеновны дом не дом... Может завтра, а может послезавтра... Так что, как говорится- сами понимаете...*

Եվ, իհարկե, Սերոբի կոստյումի շուրջ հայտնի երկխոսությունը.

-*Երվա'նդ, կոստյումս չհագնե'մ:*

-*Սերո'բ, քեզի կոստյու'մն է, որ պիտի զարդարե:*

-*Այսինքն, ճիշտ ես ասում, խելքս հո հե'տսա...*

Ժողովրդի մեջ լայն տարածում գտած ևս մեկ երկխոսություն.

- *А, это кто?*

- *Это тоже я, летом, Новый Афон.*

Հետաքրքիր է, որ այս խոսքերն այդպես հիշվել և տարածում են գտել, որովհետև այս երկխոսությունը տեղի է ունենում բարձր երաժշտության ներքո և աղմուկի պատճառով հնչում է ոչ այնքան արտահայտիչ, մանավանդ որ Սերոբը (Արմեն Զիգարխանյան) առանձնապես չի շեշտում, ի միջի այլոց է արտաբերում դրանք: Այդ խոսքերի թևածումը խոսում է ֆիլմի նկատմամբ հանդիսատեսի մեծ ուշադրության և սիրո մասին:

Մեկ այլ առանձնահատկություն էլ կատակերգական երկխոսությունների միջոցով կերպար ստեղծելն է, կառուցելը: Ընդհանրապես երկխոսությունը

կինոյում, իհարկե, ինքնանպատակ չէ և միշտ էլ ծառայում է սյուժետային գծի բացմանը և կերպարների բացահայտմանը: Կատակերգական երկխոսությունների օգնությամբ կերպար ստեղծելու հատկությունը կամ ձգտումը, սակայն, առավել հետաքրքրական և բացառիկ է իր արագությամբ, կերպարի նկատմամբ հանդիսատեսի միանշանակ վերաբերմունքի ձևավորմամբ: Այս դեպքում հանդիսատեսը միանգամից գիտի, թե ում հետ գործ ունի: Այստեղ պետք է խոսել դիտողի ընկալման հոգեբանության մասին: Ընդունելով հումորը որպես պայմանականություն՝ հանդիսատեսը սկսում է իրավիճակին հետևել արդեն այդ տեսանկյունից, այսինքն՝ ընդունում է «խաղի կանոնները» և արդեն ունի որոշակի վերաբերմունք և տրամադրվածություն: Վառ օրինակ է «Մենք ենք, մեր սարերը» ֆիլմի ամենաառաջին երկխոսություններից մեկը.

- *Իշխա՛ն, էս աշխարհքում քանի՞ պեղություն կա:*

- *Դե, մենք ենք, Գերմանիան, էլ ո՞վ կա, Թուրքիան, Ամերիկան, Ֆրանսիան, հա, Ավստրիան, Հունգարիան, չեխերը, Հնդկաստանը, մի հարյուր հարյ կլինի...*

- *Գլխավորը մենք ենք ու Ամերիկան է, չէ՞:*

- *Ավստրիան...*

- *Կարևորը մենք ենք ու Ամերիկան, Ավստրիան մանր երկիր է... (Քիչ անց) Մենք սպեղ մեզ համար ոչխար ենք պահում... էն խեղճ Քենեդիի՞ն ինչի սպանեցին:*

- *Է՛, հայի բախտ ուներ:*

Այս երկխոսությունից հետո, իհարկե պարզ է, որ գործ ունենք գյուղի մաքուր կյանքով ապրող, քաղաքի եռուզեռից ու մարդկային կեղծ հարաբերություններից հեռու, ծայրահեղ բարի մարդկանց հետ, որոնց միամիտ մտքերը երբեմն հասնում են արսուրդային հումորի: Դա էլ հենց առաջին րոպեներից ձևավորում է որոշակի կինոմթնոլորտ, որտեղ սկսում են մեկը մյուսի հետևից բացահայտվել կերպարները: Ֆիլմի տարբեր երկխոսություններում վարպետորեն ցույց է տրվում երկու քաղաքակրթությունների բախումը, որը նույնպես արտահայտվում է կատակերգական երկխոսություններով, ինչի արդյունքում բացահայտվում է այս միջավայրին օտար քննիչի կերպարը: Նա իրենց աշխարհից չէ: Բնության գրկում ապրող մարդիկ շարժվում են բնության օրենքներով, չեն ուզում թողնել, որ որևէ մեկը ներխուժի իրենց «տարածություն»:

-*Մենք Ռևազին ճանաչում ենք հազար տարի, դու էսօր ես եկել, ծանոթացել...*

- *Ուսիդ կեղտը մաքրիր:*

- Սա կեղտը չի, թրիք է, կեղտն ու թրիքն էլ չեք տարբերում...

Այսպիսի երկխոսությունների միջոցով կերպարները կայծակնային արագությամբ բացվում են նաև Ներսես Հովհաննիսյանի «Հարսնացուն հյուսիսից» ֆիլմում (սցենարի հեղինակ՝ Գևորգ Հարությունյան): Բերենք ֆիլմի առաջին երկխոսություններից մեկը.

-Հոր կտորն ա է՛, ասա՛ շա՛ն լակոտ, որ առանց մեզ «*все решено!*», վերցրո՛ւ, բե՛ր էլի, էլ ի՞նչ ես մեզ կանչում...

-Ախր, ուր բերի, ա՛յ մարդ, բա մի հապ չտեսնենք՝ սիրուն ա, սիրուն չի, խելոք ա, խելոք չի...

-Ա՛յ մարդ, գիտես, քեռիդ աշխարհ տեսած մարդ ա, մի էդ աղջկա նկարն ուղարկի, տես, ինչ ա ասում, ուրիշները որտեղից որտեղ մարդ են մեջ գցում, որ հեղուս խորհուրդ անեն, սրա համար հեչ, ախր պայթում եմ է՛...

- Չեմ հասկնար, ինչու կպայթիս, մարդը պարզորոշ գրած է՝ «*Дорогои papa, дорогая мама, Валя согласна, между нами все решено...*».

-էդ ա, է՛...

- «*Прощу приехать и благословить наш брак...*»: Չեմ հասկնար, ուրիշ ի՞նչ խորհուրդ պիտի տրաս այս մարդուն...

Յուրաքանչյուրն արտաբերում է ընդամենը մեկ նախադասություն, բայց ամեն ինչ ասված է. միանգամից կերպարները բացահայտված են, դիտողն արդեն պարզորոշ ակնկալիքներ ունի այս հերոսներից:

Յուրահատուկ կերպով, ընդամենը մեկ երկխոսության միջոցով «Եռանկյունի» ֆիլմում բացահայտվում է Գասպար Մկրտիչի կերպարը (Միեր Մկրտչյան): Լողալու անհաջող փորձից հետո Գասպարը հարցնում է Հովիկին.

-Խո մարդ չտեսա՛մ:

-Մի վախենա, ոչ ոք չի իմանա:

-Հովի՛կ ջան, ազնիվ խոսք, Տաճկաստանից ծովով ենք փախել, շատ տանջանքով ենք փախել, իսկ լողը, իմ խելքով, ըշտը կուզեի, որ քիչ մը սիրուն բան էղներ էդ փախուստի մեջ:

Ահա թե ինչպես միանգամից մեզ փոխանցվում է հիասթափության տխրությունն ու կերպարի տրագիկոմիզմը: Իհարկե, այս երկխոսությունն այնքան էլ լիարժեք չի կարելի կատակերգական համարել, քանի որ ինչպես Հովիկը, այնպես էլ մենք, Գասպարին սկսում ենք սիրել այլ՝ մի տեսակ տխուր սիրով, բայց սրանով հարստանում, լցվում են թե՛ Հովիկի, թե՛ Գասպար Մկրտիչի կերպարները:

Արդ, մի փոքրիկ օրինակ Արման Մանարյանի «Կարինե» երաժշտական ֆիլմից (սցենարի հեղինակներ՝ Լևոն Կարապյոզյան, Արման Մանարյան), որ ներկայացնում է աշխատավոր մարդու բնույթը, հարուստ մարդկանց հանդեպ անվստահությունը ու նրա պարզությունից, միամտությունից ծնված հումորը: Փաստաբան Սիսակյանը, փորձելով լեբլեբիջի Հոր-Հոր Աղային բացատրել սիրո իմաստն ու մեծությունը, ընթերցում է ֆրանսերեն մի հատված.

- *Բացադրե՛մ:*
- *Չէ՛, ջանըմ, չէ՛:*
- *Հասկցար, հա՛... Գիտե՛ս ով գրած է՝ Ալֆրեդ դը Մյուսե:*
- *Լեբլեբիջի՞ է այդ մարդը:*
- *Սրան հաջորդում է փաստաբանի լիաթոք, անկառավարելի ծիծաղը.*
- *Մյուսե՞ն... Հոր-Հոր աղա... Հոր-Հոր աղա...*

Ուշագրավ են նաև մեր կարճամետրաժ ֆիլմերի կատակերգական երկխոսությունները: Օրինակ՝ Արման Մանարյանի «Տժվժիկ» ֆիլմում (սցենարի հեղինակ՝ Երվանդ Մանարյան).

-Աղեկ տժվժիկ պատրաստելուն համար թոքը պետք է մանր-մանր-մանր կտրտվի, կրակը մարմանդ-մարմանդ-մարմանդ, աղ ու բիբարը չափավոր պիտի ըլլա, սոխը՝ պարակ-պարակ-պարակ...

«Ոսկե ցլիկը» ֆիլմում (սցենարի հեղինակ՝ Ռաֆայել Երիցյան, Ժորա Հարությունյան, ռեժիսոր՝ Մոկո Հակոբյան).

- *Որ պապս էլ հորս ձեռը բռնած գա, ես ցլիկ տվողը չեմ...*

Կամ՝

- *Ի՞նչ էիր խնդրում՝ աղջկա ձե՛ռ:*

-Չէ, հորթի ոտ...

Ահա մեկ այլ դրվագ.

- Հրեն սրտու բազուկը բրդեյ, լցրել եմ առաջները, բացադրում եմ, օրինակ եմ ծառայում, հեպտերն ուտում եմ, որ իշտայի գան, ուտեն, չեն ուտում...

Եվ իհարկե, ամենաշատ ժողովրդականություն վայելող երկխոսություններից մեկը.

- *Գուրգե՛ն, փախի՛ր, Նաջարյանը փոշմանել է...*

Տարբեր բնավորություններ, ծագումներ, տարբեր գաղափարների կրողներ, բայց նրանց բոլորին միավորող «մուզկամանդ»-ի ընկերություն... Ռեժիսորներ՝ Հենրիկ Մալյան և Հենրիկ Մարգարյան: Իհարկե, այսօր թվում է՝ չէին կարող չծնվել հումորով մեկը մյուսին չզիջող այդ երկխոսությունները, որոնք

պիտի հետագայում դառնային թևավոր խոսքեր: Այդպիսին են «Նվագախմբի տղաները» ֆիլմի երկխոսությունները (սցենարի հեղինակ՝ Միքայել Շաթիրյան), իսկ «Մուզիկանտ չգբաղվել պոլիտիկա» արտահայտությունը, որ մասետորոյի (Արման Կոթիկյան) նշանաբանն է, հիրավի, դարձել է այս ֆիլմի այցեքարտը:

Քարաբաղնիսի տեսարանում.

- *Տղե՛րք, մեր հալալ ընկերը մեր ձեռից գնում ա՛...*

- *Ո՛ւր:*

- *Գրողի ծոցը...*

- *Մեռա՛, պղերք, մեռա՛...*

- *Ոչինչ, ոչինչ, դու մենակ քրտնի, որ մեռնես էլ՝ վնաս չունի:*

Ինչպես տեսնում ենք, հայկական ֆիլմերում խոսքային բազմազանություն է՝ Թիֆլիսի բարբառ՝ վրացահայերեն, արևմտահայերենի տարբեր դրսևորումներ, Գյումրվա բարբառ և այլն... Այս երևույթը մեծապես հարստացնում է կինոլեզուն, տալիս գեղեցիկ խոսքային պատկերներ և ևս մեկ անգամ ապացուցում առհասարակ հայոց լեզվի բազմաշերտությունն ու ճոխությունը: Այսպիսով, կատակերգական երկխոսությունների օրինակները հայկական ֆիլմերում բազմաթիվ են: Դրանք պարզապես ծիծաղելի լինելուց և ֆիլմի գրավչությունն ապահովելուց բացի, ունեն դրամատուրգիական, գեղարվեստահոգեբանական այլ նշանակություններ, սակայն կարևորագույնը ժողովրդի հիշողության մեջ այդ ֆիլմերի թողած հետքն է և գուցե նաև ֆիլմերի անմահությունը, ինչը երազանք և առաքելություն է յուրաքանչյուր ստեղծագործողի համար:

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Հոդվածում ներկայացված են երկխոսությունների օրինակներ (հայկական արդեն դասական դարձած ֆիլմերից), որոնք տարածում են գտել ժողովրդի մեջ, դարձել թևավոր խոսքեր, մտել սովորական մարդկանց առօրյա կյանքի երկխոսությունների մեջ, ստացել աֆորիզմային նշանակություն՝ համեմված երբեմն նուրբ, երբեմն հեզնական կամ միամիտ հումորով: Հոդվածն անդրադառնում է այդօրինակ երկխոսությունների միջոցով կերպար կառուցելու, առօրյա խոսքի հարստացման, ֆիլմի «երկարակեցությունն» ապահովելու երևույթներին:

Բանալի բառեր – կատակերգական երկխոսություն, ֆիլմի խոսքային աշխարհ, առօրյա խոսք, լեզվական մթնոլորտ, ժողովրդական հումոր:

ОСОБЕННОСТИ КОМЕДИЙНЫХ ДИАЛОГОВ В АРМЯНСКИХ ФИЛЬМАХ

В статье представлены примеры диалогов из армянских классических фильмов - иногда изящные, а иногда проникнутые ироничным или наивным юмором, которые распространяясь, стали крылатыми словами и выражениями, афоризмами и вошли в диалоги повседневной жизни обычных людей. Автор обращается к таким явлениям - как создание образа, обогащение повседневной речи, обеспечение “долговечности” фильма с помощью комедийных диалогов.

Ключевые слова – комедийный диалог, речевой мир фильма, повседневная речь, речевая атмосфера, народный юмор.

ASYA SAHAKYAN

FEATURES OF THE COMEDY DIALOGUES IN ARMENIAN FILMS

In this article are presented examples of dialogues from Armenian classic films that were written sometimes by subtle and sometimes by ironic or naive humor; which after being spread became popular maxims, included in the dialogue of everyday life of ordinary people. The author refers to such phenomena as creation of an image, enrichment of everyday speech, ensuring “durability” of movie by means of the comedy dialogues.

Key words – comedy dialogue, verbal world of the film, everyday speech, speech atmosphere, folk humor.

**«ԴԱՐՁՎԱԾՔ» ԶԱՅՆԵՂԱՆԱԿՆԵՐԸ ՀԱՅ ՀՈԳԵՎՈՐ ԵՐԳԱՐՎԵՍԻՒ
ՎԵՆԵՏԻԿՅԱՆ ԵՐԳՎԱԾՔՈՒՄ
(ԵՐՐՈՐԴ ԶԱՅՆ ԵՎ ԵՐՐՈՐԴ ԿՈՂՄ «ԴԱՐՁՎԱԾՔՆԵՐԻ» ՕՐԻՆԱԿՈՎ)**

Իր զարգացման երկարատև ու փուլերով հարուստ ժամանակաշրջանից հետո որոշակի կարծրացման պայմաններում հայկական Ութնյակի համակարգը շարունակում է գոյատևել գործնական երաժշտության ոլորտում, հիմնականում բանավոր ավանդույթով: Հայ հոգևոր երաժշտությունը XVII-XIX դդ. սահմանագծին բաժանվել է 5 ավանդական երգվածքների, որոնցից մեկը Վենետիկում կենցաղավարող Մխիթարյան միաբանության ավանդական երգվածքն է¹: Հայ հոգևոր երգվածքի մխիթարյան ճյուղի Ութնյակի համակարգը տեսական վերլուծության երբևէ չի ենթարկվել: Մեր թեկնածուական ատենախոսության մեջ փորձում ենք դուրս բերել, ուսումնասիրել ու հնարավորինս հստակեցնել այն: Բոլոր դիտարկումներն ու սահմանումները տալիս ենք Վենետիկի Մխիթարյան միաբանության երաժշտագետ Հայր Ղևոնդ վարդապետ Տայյանի ջանքերով 1950-60-ական թվականներին հրատարակված Շարակնոցի հատորներում ընդգրկված երաժշտական նյութի մեր ուսումնասիրությունների հիման վրա:

Ի տարբերություն լատինական ու բյուզանդական եկեղեցական երաժշտությունը սխեմատիզացնող Ութնյակի՝ հայկական երաժշտության մեջ, ըստ պահպանված երգային նմուշների, Ութնյակի 4 Ձայն եղանակների համեմատ 4 «կողմ» եղանակները միայն անունով են ածանցյալ (պլագալ), իսկ ըստ էության բոլորովին ինքնուրույն են, նույնքան ավտենտիկ, որքան բուն ձայները: Ասվածը վերաբերում է նաև ստեղծողներին և «դարձվածք» ձայնեղանակներին:

Այս հոդվածի նպատակն է ներկայացնել այդ երգվածքում արտացոլված «դարձվածք» ձայնեղանակները՝ հիմնվելով շարականերգության վերլուծության վրա:

«Դարձվածք» ձայնեղանակների հիշատակումների հանդիպում ենք VIII դարից սկսած: Դրանք ինքնուրույն ձայնակարգային և մեղեդիական բնութագիր ունեցող ձայնեղանակներ են, թեև անունով կցվում են այս կամ այն ձայ-

¹ Թահմիզյան Ն., Մակար Եկմայան, կյանքն ու ստեղծագործությունը, Երևան, 1981, էջ 65, 66:

նեղանակին (առաջին ձայն կամ ԱՁ «դարձվածք», առաջին կողմ կամ ԱԿ «դարձվածք» և այլն):

Ռոբերտ Աթայանը ներկայացրել է «դարձվածք» ձայնեղանակների՝ բուն ձայնեղանակներից տարբերակման իր տեսակետը²: «Դարձվածք» ձայնեղանակներն իրենց բուն ձայների հետ ունեն հետևյալ հարաբերությունները. ա) նույն հիմնածայնը՝ տարբերվող հնչյունաշարով, բ) նույն հնչյունաշարը՝ տարբերվող հիմնածայնով, գ) նոր հնչյունաշարը՝ նոր հիմնածայնով:

Այսպես, ինչպես էջմիածնական, այնպես էլ միսիթարյան ավանդույթում «դարձվածք» ձայնեղանակները հստակ նշումով հանդես են գալիս միայն Շարակնոցների սկզբում գրառված սկսվածքներում: Դրան խիստ կարևորություն ենք տալիս, քանի որ բուն շարականների ձայնեղանակային ցուցիչի հետ չի նշվում՝ «դարձվածք» է ձայնեղանակը, թե՞ ոչ: Սակայն նույնիսկ այստեղ «դարձվածք» ձայնեղանակները ցուցադրվում են միայն վերջավորող հատվածի տիրույթում: Այսինքն՝ այստեղ յուրաքանչյուր սկսվածքի վերջում ընդամենը բերվում է վերջավորող մեղեդիական մի հատված՝ «դարձուածք» ձայնեղանակային նշումով:

Andante

Մեծ Մե-ծա-ցուս - գե անձն իմ ըզ - Տեր և ցըն-ծաս-ցե հո -

գի իմ Աս-տու - ծով փրկ-չաւ ի - մով:

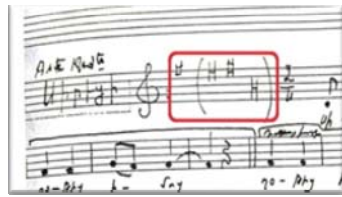
դարձուածք ծով փրկ-չաւ ի - մով:

Սկսվածքների աղբյուրի մասին պատմել ենք մեր նախորդ գեկուցումներից մեկում (սակայն կրկնենք, որ դա ձեռագիր տետրակ է՝ գրված կամ արտագրված 1957 թ.): Մեզ հասանելի տետրակը հայտնի չէ, թե ում գրառածն է, սակայն գրառման ժամանակը համընկնում է Հ. Ղ. Տայյանի գործունեության տարիների, ինչպես նաև Շարակնոցների հրատարակման տարեթվերի հետ³: Բացի դրանից, գրառման սկզբունքը լիովին համապատասխանում է տպագիր

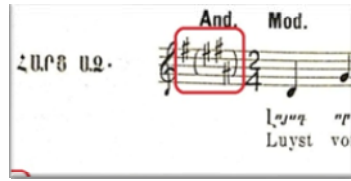
² Տե՛ս Աթայան Ռ., Հայկական խազային նոտագրություն, Երևան, 1959, էջ 160:

³ Միսիթարյան միաբանության Վենետիկի ավանդույթի Շարակնոցները գրառվել ու հրատարակվել են Հ. Ղևոնդ վրդ. Տայյանի ջանքերով: Հատորները լույս են տեսել 1954-1966 թթ. ընկած ժամանակահատվածում:

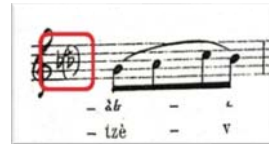
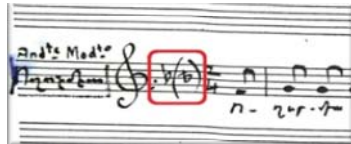
Շարակնոցների սկզբունքին, մասնավորապես մեղեդու տակտավորումը, տեմպային նշումներն ու ակտերացիայի նշանները:



Ձեռագիր տետրակ



Տպագիր Շարակնոց



Հետևաբար, վստահ կարող ենք ասել, որ գրառումը պատկանում է կամ Ղևոնդ Տայյանին, կամ էլ նրա սկզբունքները կրող այլ երաժշտի: Այս եզրակացության վրա հիմնվելով՝ վերոնշյալ տետրակը վստահելի աղբյուր ենք համարում՝ «դարձվածք» եղանակների մասին թեկուզ և սահմանափակ, բայց միևնույն ժամանակ հավաստի տեղեկություններ ստանալու համար: Սկզբվածքների այս տետրակից կարող ենք մասամբ պատկերացում կազմել ԱՁ, ԱԿ և ԴՁ «դարձվածք» եղանակների մասին:

Սակայն այլ «դարձվածք» եղանակները, անշուշտ, նույնպես այս կամ այն կերպով արտացոլված են շարականների հոծ զանգվածում: Հայ շարականերգության էջմիածնական երգվածքի՝ արդեն ուսումնասիրված Ութձայն համակարգի տախտակների հետ համեմատություններ կատարելով՝ վերլուծության շնորհիվ դուրս ենք բերել նաև ԲՁ, ԲԿ, ԳՁ, ԳԿ և ԴԿ «դարձվածքները»՝ իրենց վառ արտահայտված ձայնակարգային ու մեղեդիական նկարագրի շնորհիվ:

Այժմ ընթերցողի դատին ենք հանձնում Երրորդ Ձայն և Երրորդ Կողմ, այսինքն՝ ԳՁ և ԳԿ «դարձվածք» ձայնեղանակների՝ մեր ուսումնասիրության արդյունքները:

ԳՁ «դարձվածքը» ներկայացված չէ մխիթարյան ավանդույթի սկզբվածքներում: Սակայն այն կարելի է տարբերակել առաջին իսկ հայացքից՝ բա-

Նալու նշանների առկայությամբ: Այսպիսի արտաքին տարբերությամբ մխիթարյան Շարակնոցի հատորներում գտել ենք երեսունհինգ շարական:

7

Ան - տա - նել - սոյն տա - ղա - լար բ
An - da - n'el - soyn da - la - var p

- զին. որ ծը - նար զԱստ-ուած մարմ - նով զ
- lin, vor že - nar zAsd - važ marm - nov za

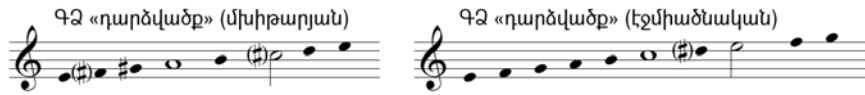
6

Ձան - ա - սա - կան ըզ - հո -
Zan - a - ba - gan ez - ho -

- կա - նա - տու կին - ցա - ղը ծ.
- ga - na - tzu ghén - tza - les ž.

ԳՁ և ԳՁ «դարձվածք» ձայնեղանակներն ունեն միևնույն վերջավորող ձայնը և տարբերվող հնչյունաշարեր: Ձայնակարգի օժանդակ հենակետը «դարձվածքում» դառնում է կամ երրորդ աստիճանը, կամ էլ առաջին, նույն ինքը վերջավորող ձայնը: Այս երևույթը փոխում է նաև ձայնակարգային բնութագիրը: Մխիթարյան ԳՁ «դարձվածքը» հնչողությամբ ու ձայնակարգով նման է էջմիածնական երգվածքի իր համարժեքին⁴: Տարբեր են դրանց գործածվող (ալտերացվող) ձայները: Մխիթարյան տարբերակում գործածվում են վերջնաձայնի վերևի (դիմող ձայնը) և ներքևի մեղիանտաները, իսկ էջմիածնական տարբերակում՝ վերջնաձայնի վերևի ձգտող տոնը:

⁴ էջմիածնական երգվածքի Ութձայն համակարգն աղյուսակի տեսքով ներկայացված է հայ միջնադարագիտության մի շարք կարևոր հրատարակություններում: Տե՛ս, օրինակ, **Աթայան Ռ.**, նշվ. աշխ., էջ 162, 163, **Тагмизян Н.** Теория музыки в древней Армении. Ереван, 1977, стр. 185, **Արևշատյան Ա.**, Ձայնեղանակների ուսմունքը միջնադարյան Հայաստանում, Երևան, 2013, էջ 26, 27, **Աթանասյան Ն.**, Ձեռնարկ հայ հոգևոր երաժշտության, Երևան, 2017, էջ 14, 15:



Մխիթարյան ԳՁ-ում և ԳՁ «դարձվածքում» մեղեդին բավական նման է զարգանում: Սակայն, եթե ԳՁ-ում մեղեդու ծավալման ընթացքում բազմիցս արձարծվում է այդ ձայնեղանակն այդքան ճանաչելի դարձնող *մեծացրած սեկունդան*, ապա ԳՁ «դարձվածքում» ձայնակարգի ներքևի մեդիանտան գրեթե չի հանդիպում՝ ամբողջությամբ քողարկելով այն: Բացառություն են կազմում միայն որոշ վերջավորող մեղեդիական դարձվածքներ:

ԳՁ «դարձվածքի» մեղեդին մեծամասամբ ծավալվում է վերջավորող ձայնից վերև, իսկ հանգչող (կիսակադանսային) մեղեդիական դարձվածքներն ավարտվում են վերջավորող ձայնով: Սա ամենաականառու տարբերությունն է մխիթարյան բուն ԳՁ ձայնեղանակից:

ԳՁ շարականներում հաճախ շարականի ներսում ավելանում են solo (այսինքն՝ մենակատար) նշումով հատվածներ՝ զարդոլորուն մեղեդիական ոճով, ԳՁ «դարձվածքին» բնորոշ հնչյունաշարով: Երբեմն նույնիսկ շարականի կեսից փոխվում են բանալու մոտ դրված նշանները: Սակայն այդ հատվածը ներդիրի կարգավիճակ է ստանում և շարականի տան ձևակառուցողական օրինաչափությունները չի խախտում: Օրինակ՝ Ավագ հինգշաբթի օրվա «Վերածգողն» օրհնություն շարականի 3-րդ տնից սկսած⁵: Իսկ մյուս երեսուներեքը, որոնք շարադրված են Շարակնոցի Բ, Գ, Ե, Զ և Է հատորներում, ամբողջովին շարադրված են ԳՁ «դարձվածքում»:

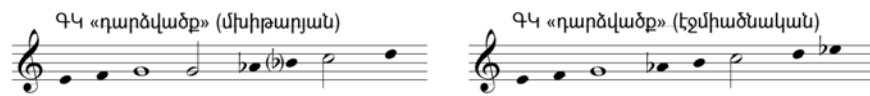
Այս կամ այն ձայնեղանակը բնութագրելիս զուտ հնչյունաշարով և ձայնակարգի սահմանումով եզրափակվելն անընդունելի ենք համարում, քանի որ վերջիններիս հետ մեկտեղ ձայնեղանակի մեղեդիական նկարագիրը ոչ պակաս կարևոր դեր ունի: Մեղեդու զարգացումն ունի որոշակի հանգուցային կետեր: Դրանք են՝ սկսող մեղեդիական դարձվածքը, հանգչող (կիսակադանսային) և վերջավորող հատվածները: Դրանք ևս առանձնացնում ենք որպես ձայնեղանակի որոշիչ հատկանիշներ: Հոդվածը չձանրաբեռնելու նպատակով կիսուսափենք մեղեդու այդ կտորները ներկայացնելուց: Միայն կասենք, որ ԳՁ «դարձվածքի» սկսող մեղեդիական հատվածները մեղեդին թռիչքով տանում են դեպի դիմող ձայնի ոլորտ: Քանի որ հանգչող ու վերջավորող ձայները նույնն են, հանգչող ու վերջավորող մեղեդիական դարձվածքները ևս նման են

⁵ Շարական Հայաստանեայց Եկեղեցւոյ, Ս. Ղազար, Վենետիկ, հտ. Դ, էջ 181:

իրենց բնույթով: Սակայն վերջավորողները երգվում են ավելի զարդուրուն մեղեդիական ոճով:

ԳԿ «դարձվածք»

Երրորդ Կողմ եղանակը կամ այսպես կոչված Վառ Ձայնը ամենից ավելի սակավ հանդիպող ձայնեղանակն է տայյանական Շարակնոցում: Ընդհանուր առմամբ 1119-ից միայն 80-ն ունեն «ԳԿ» նշումը: Սրանցից 33-ը կամ մասամբ, կամ ամբողջովին ծավալվում են «դարձվածք» տիպի ձայնեղանակում: ԳԿ «դարձվածք» ևս չենք հանդիպում սկսվածքների ձեռագիր տետրակում: Ուսումնասիրությունները ցույց են տվել, որ մխիթարյան ավանդույթի բուն ԳԿ-ը գործնականորեն համընկնում է իր էջմիածնական տարբերակի հետ, ուստի «դարձվածքը» փնտրելիս էլ առաջնորդվել ենք հայ ականավոր երաժշտագետների՝ էջմիածնական երգվածքի ԳԿ դարձվածքի ուսումնասիրություններով:



Համեմատելիս կարող ենք տեսնել, որ մխիթարյան տարբերակում հիմնաձայնի երրորդ աստիճանը երբեմն հանդես է գալիս կես տոն ցածր վիճակով: Սա մնացորդային տարր ենք համարում ԳԿ ձայնեղանակից: Մանավանդ որ վերոնշյալ 33 շարականներից գրեթե բոլորը, թեկուզ և երկու տակտ ծավալով, սկսվում են բուն ձայնեղանակում, հետո տեղափոխվում «դարձվածքի» ոլորտ: Տեղափոխվելուց հետո էլ մեղեդու մեջ երբեմն երևում է այդ ցածր աստիճանը՝ դրանով իսկ ժամանակավոր փոխելով ԳԿ «դարձվածքի» ձայնակարգային նկարագիրը: Այսինքն՝ հիմքը կազմող տետրաֆորդը հարմոնիկից վերածվում է փոյուզիականի: Քանի որ «ԳԿ» ցուցիչով բոլոր շարականները սկսվում են բուն ձայնեղանակում և հետո միայն երբեմն տեղափոխվում են «դարձվածքի» ոլորտ, ԳԿ «դարձվածքում» հնչող սկսող մեղեդիական դարձվածքներ չունենք:

Անգամ հանգչող մեղեդիական դարձվածքները խիստ սակավաթիվ են ԳԿ «դարձվածքում»: Վերջավորող մեղեդիական դարձվածքները բավականին նման են իրար: Հատկանշական են այն օրինակները, որտեղ արտահայտված է վերը հիշատակված մխիթարյան ԳԿ «դարձվածքին» հատուկ ձայնակարգի

փոյուզիական երանգը: Շարականներից մեկը՝ Հարության հարցնակարգերից «Որ յարեարդ» Ողորմեա շարականն⁶ ավարտվում է առանց «և այլն» նշումի: Դրա շնորհիվ կարող ենք արձանագրել ԳԿ «դարձվածքի» մեկ վերջին վերջավորող մեղեդիական դարձվածք

Այսպիսով, Մխիթարյան միաբանության երգվածքի ձայնեղանակային այս երկու դրսևորումը հստակ տեսական ձևակերպում չունեն, ներկայացված չեն նաև գործնական ձեռնարկներում, սակայն երգվածքի շարականների տեսական ուսումնասիրությունը թույլ է տալիս դրանք դուրս բերել, դասակարգել և հետազայում համեմատել հայ հոգևոր երգարվեստի մյուս ճյուղավորումների համանման երևույթների հետ:

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Հայ հոգևոր երաժշտության Ութձայն համակարգի ուսումնասիրությունը հայկական միջնադարագիտության կարևոր հիմնախնդիրներից մեկն է: Հոդվածում ներկայացված է Ութձայն համակարգի կարևոր ճյուղավորումներից մեկի՝ «դարձվածք» ձայնեղանակների նկարագիրը՝ ԳՁ և ԳԿ «դարձվածք» եղանակների օրինակով: Առաջին անգամ փորձ է կատարվում՝ հստակեցնելու դրանց վենետիկյան տարբերակների բնութագրերը: Եզրակացությունները հիմնված են Վենետիկի Մխիթարյան միաբանության շարականների և դրանց սկսվածքների ուսումնասիրության արդյունքների վրա:

Բանալի բաներ – ձայն, ավանդական երգվածք, «դարձվածք» ձայնեղանակ, հնչյունաշար, ձայնակարգ:

ЛИЛИТ АРУТЮНЯН

ГЛАСЫ ТИПА “ДАРЦВАЦК” В ВЕНЕЦИАНСКОЙ ПЕВЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ АРМЯНСКОЙ ДУХОВНОЙ МУЗЫКИ (НА ПРИМЕРЕ ГЛАСОВ ТРЕТЬЕГО И ТРЕТЬЕГО ПОБОЧНОГО “ДАРЦВАЦК”)

Основной проблемой армянской медиевистики является изучение системы Утдзайн (Осьмогласия) армянского духовного песнетворчества. В статье представлено одно из основных ответвлений системы Утдзайн – гласы типа “дарцвацк”, на примере “дарцвацков” Третьего и Третьего Побочного гласов. Впервые реализуется попытка определить характеристики их венецианских

⁶ Շարական Հայաստանեայց Եկեղեցւոյ, հտ. Ե, էջ 395:

вариантов. Изучение было проведено на основе сборников духовных песен Мхитарского аббатства в Венеции.

Ключевые слова – глас, певческая традиция, глас “дарцвацк”, звукоряд, лад.

Lilit Harutyunyan

“DARTSVATSQ” MODUSES IN VENETIAN SINGING TRADITION OF ARMENIAN SACRED MUSIC (ON THE EXAMPLE OF THE THIRD AND THIRD SIDE “DARTSVATSQ” MODUSES)

The main issue of Armenian medieval studies is the study of the Utzayn (Octoechos) system of Armenian spiritual music. The article presents one of the main branches of the Utzain system - "dartsvatsq" moduses, using the example of "dartsvatsq" of the Third and Third Side Modes. For the first time an attempt is made to determine the characteristics of their Venetian variants. The study was conducted on the basis of collections of spiritual songs of the Mekhitarist Congregation in Venice.

Key words – modus, singing tradition, “dartsvatsq” type of modus, scale, mode.

**ՎԼԱԴԻՄԻՐ ԲԱՐԻՍՈՒԴԱՐՅԱՆԸ ԵՎ ՀՀ ԳԱԱ ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏԸ
(ՆՎԻՐՎՈՒՄ Է ԱԿԱԴԵՄԻԿՈՍ Վ.ԲԱՐԻՍՈՒԴԱՐՅԱՆԻ
ԾՆՆԴՅԱՆ 90-ԱՄՅԱ ՀՈՐԵԼՅԱՆԻՆ)**

*«Բարխուդարյանն այն հայ մտավորականներից է, որ մեծ
ավանդ ունի մեր կրթության և գիտության ասպարեզում,
նա մեր պատմության այն երախտավորներից է, որին
սերունդները կհիշեն դարեր»¹:*

Ռադիկ Մարտիրոսյան

2017 թվականի մարտի 24-ին կյանքից հեռացավ վաստակաշատ պատմաբան, հայագիտության բնագավառի ճանաչված կազմակերպիչ, գիտության վաստակավոր գործիչ, ՀՀ ԳԱԱ ակադեմիկոս Վլադիմիր Բարխուդարյանը: Բարխուդարյանն աշխատանքային առաջին մկրտությունը ստացել է Հայաստանի պատմության պետական թանգարանում (1950-1958), 1958-ից աշխատանքի է անցել ՀԽՍՀ ԳԱ պատմության ինստիտուտում, 1990-ից աշխատում էր ՀՀ ԳԱԱ նախագահությունում՝ որպես ակադեմիկոս-քարտուղար (1990-2000), 2000-2005թթ.՝ որպես փոխարեզիդենտ ակադեմիկոս-քարտուղար, 2006-2011թթ. ՀՀ ԳԱԱ հայագիտության և հասարակական գիտությունների բաժանմունքի ակադեմիկոս-քարտուղար, 2011-2017 թվականներին՝ ՀՀ ԳԱԱ նախագահի օգնական:

Ակադեմիկոս Բարխուդարյանը երկար տարիներ եղել է ՀՀ ԳԱԱ պատմության, հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտների, Երևանի պետական համալսարանի պատմության ֆակուլտետի, Մ.Մաշտոցի անվան Մատենադարանի գիտական խորհուրդների, բարձրագույն որակավորման հանձնաժողովի կոլեգիայի անդամ: Նա առանձնակի ջերմությամբ և եռանդով է մասնակցել Հայոց եկեղեցու հոգևոր և գիտամշակութային կյանքին, երկար տարիներ եղել է Գերագույն հոգևոր խորհրդի անդամ: Ավելի քան չորս տասնամյակ՝ Պատմության ինստիտուտի փոխտնօրեն, ՀՀ ԳԱԱ ակադեմիկոս-քարտուղար, փոխարեզիդենտ, հայագիտության և հասարակական գիտությունների բա-

¹ **Մարտիրոսյան Ռ.**, Հավատավոր ակադեմիկանը, Վլադիմիր Բարխուդարյան-90, Երևան, 2017, էջ 181:

ժաննունքի ակադեմիկոս-քարտուղար, ծավալել է գիտակազմակերպական ակտիվ գործունեություն: Որպես վաստակի գնահատում նա արժանացել է բազմաթիվ պարգևների՝ Խորհրդային Միության Պատվո նշան, ՀՀ Սուրբ Մեսրոպ Մաշտոց, Մայր Աթոռ Սուրբ Էջմիածնի Ս. Սահակ-Ս. Մեսրոպ շքանշանների, ՀՀ կրթության և գիտության նախարարության ոսկե մեդալի, Հունգարիայի Ա մեդալի²:

Մեր հոդվածի շրջանակում կանդիդատնանք Բարխուդարյանի հեղինակած 3 աշխատություններում առկա արվեստի, մասնավորապես կերպարվեստի անդրադարձներին և կներկայացնենք էջեր մեծավաստակ ակադեմիկոսի և ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի միջև հաստատված կապերի մասին:

Վ. Բարխուդարյանի գիտական գործունեությունն ընթացել է հայկական գաղթավայրերի, պատմագիտության, հայ-ռուսական հարաբերությունների հիմնահարցերի մշակման ուղղությամբ: Նա առաջին մասնագետներից էր, որ գիտակցելով այս բնագավառի կարևորությունը՝ դարձավ այդ ուղղության համակարգված և գիտական նորովի ուսումնասիրության սկզբնավորողներից: Ասվածի վկայությունն է «Նոր Նախիջևանի հայկական գաղութի պատմությունը» երկհատոր արժեքավոր մենագրությունը (հրատարակված 1968-ին և 1985-ին): 20-ամյա քրտնաջան աշխատանքի ընթացքում նշանավոր պատմաբանի ստեղծած երկհատոր մենագրության մեջ հանգամանորեն ներկայացված են Նոր Նախիջևանի հայկական գաղթաօջախի ձևավորման ողջ ընթացքը, նրա զարգացումը և բարգավաճումը, սոցիալ-տնտեսական, հասարակական-քաղաքական և մշակութային կապը մայր հայրենիքի և մյուս գաղթաօջախների հետ³: Հինգերորդ գլխում ներառված է «Գրականություն և արվեստ» բաժինը. «Դոնի հայկական զանգվածը մեծ հաջողությունների հասավ մասնավորապես գեղանկարչության ասպարեզում: Հայկական գաղութում ծնված ու նախնական կրթությունը ստացած շնորհալի շատ պատանիներ հետագայում դարձան հայկական մշակույթի ճանաչված դեմքեր»,– նկատում է Վ.Բարխուդարյանը⁴:

² Խոսք հիշատակի. Վլադիմիր Բարխուդարյան. մեծավաստակ գիտնականը և գիտության կազմակերպիչը // «Լրաբեր հասարակական գիտությունների», Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2017, 1(649), էջ 329, 330:

³ **Ոսկանյան Վ.Վ.**, Վ.Բ. Բարխուդարյան. Նոր Նախիջևանի հայկական գաղութի պատմություն, գիրք 1-ին և 2-րդ, Երևան, 1968 և 1985 թթ., Պատմաբանասիրական հանդես, 1986, 4 (115), էջ 219-222, Վլադիմիր Բարխուդարյան-90, Երևան, 2017, էջ 55-64:

⁴ **Բարխուդարյան Վ.**, Նոր Նախիջևանի հայկական գաղութի պատմություն (1861-1917թթ.), Երևան, 1985, էջ 349:

Հեղինակը հակիրճ տալիս է Հմայակ Արծաթաբանյանի, Ստեփան Աղաջանյանի կենսագրական տվյալները, նշում արվեստի առանձնահատուկ գծերը, ինչպես նաև հիշատակում Նոր Նախիջևանի հայության հետ կապված Մարտիրոս Սարյանին և Գրիգոր Շլյանին:

2010-ին լույս տեսած «Մոսկվայի և Պետերբուրգի հայկական գաղութների պատմություն (XVIII-XX)» մեծարժեք ուսումնասիրության մեջ լուսաբանվում են Ռուսաստանի մայրաքաղաքների հայկական համայնքների պատմությունը, նրանց կապերը հայրենիքի հետ և վերջինիս ներդրումը հայոց կրթության, գիտության, արվեստի պահպանման և զարգացման ասպարեզում⁵:

Մենագրության չորրորդ գլխում ներկայացված է Մոսկվայի և Պետերբուրգի հայ համայնքների մշակութային կյանքը, ներառված են էջեր թատերական և երաժշտական կյանքից: Արվեստին անդրադարձող ենթաբաժինը եզրափակվող կերպարվեստին վերաբերող շարադրանքում պատմաբանը կարևորում է Պետերբուրգի Գեղարվեստի ակադեմիայի գործառույթը: Միաժամանակ արժևորելով ակադեմիայի և հայ գաղութի հետ սերտորեն կապված մեծահամբավ ծովանկարիչ Հովհաննես Այվազովսկու վաստակը՝ շոշափում է 1887-ին ծովանկարչի ստեղծագործական գործունեության 50-ամյա հոբելյանի և Մոսկվայում բացված ցուցահանդեսին տեղի հայության մասնակցության հանգամանքը⁶: Պետերբուրգի ակադեմիայի սաներից նշվում են Դավիթ Օքրոյանցի, Վրթանես Ախիկյանի, Հակոբ Հովնաթանյանի, Ստեփան Ներսիսյանի, Գևորգ Բաշինջաղյանի, Հարություն Շամշինյանի, Էմանուել Մահտեսյանի և այլոց անունները:

2016-ին լույս ընծայվեց Վ. Բարխուդարյանի վերջին «Ուրվագիծ միջնադարյան հայկական մշակույթի պատմության X-XIV դդ.» գիրքը⁷, որի պատասխանատու խմբագիրն էր ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ, ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի կերպարվեստի բաժնի վարիչ, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր Վիգեն Ղազարյանը: Մենագրությունը կազմված է 3 բաժիններից՝ Բանասիրություն, Կրթություն և գիտություն, իսկ երրորդը նվիրված է Արվեստին: Երաժշտություն ենթաբաժնում հեղինակն անդրադառնում է ինչպես միջնադարյան Հայաստանում տաղերի առաջացմանը, Գրիգոր Նարեկացու երաժըշ-

⁵ **Բարխուդարյան Վ.**, Մոսկվայի և Պետերբուրգի հայկական գաղութների պատմություն (XVIII-XX), Երևան, 2010, 420 էջ:

⁶ Նույն տեղում, էջ 329:

⁷ **Բարխուդարյան Վ.** Ուրվագիծ միջնադարյան հայկական մշակույթի պատմության X-XIV դդ., Երևան, 2016, 232 էջ:

տական ավանդին, Ներսես Շնորհալու երաժշտական արվեստի ակունքներին, այնպես էլ Հովհաննես Երզնկացու տաղերին, շարականներին: Կերպարվեստին վերաբերող բաժնում Բարխուդարյանը նշում է հայ միջնադարյան մանրանկարչության հիմնական դպրոցները, հիշատակում Բագրատունյաց ժամանակաշրջանից Անի մայրաքաղաքի մերձավոր Հոռոմոս վանքի մանրանկարիչ Իգնատիոսին, Բարձր Հայքի շքեղ ձեռագիր Մշո ճառընտիրը և Երզնկայի Աստվածաշունչը, տալիս Գլաձորի դպրոցի նշանավոր ծաղկողներ Մոմիկի, Թորոս Տարոնացու և Ավագի արվեստի բնորոշ գծերը: Վասպուրականի դպրոցի սկզբնավորումը կապում է Սիմեոն Արճիշեցու հետ, հիշատակում ավելի ուշ՝ XIV դարում ստեղծագործած Ծերուն ծաղկողին: Ակնածանքով է շարադրված հատկապես XIII դարում Հռոմկլայում Թորոս Ռոսլինի և Կիլիկյան հայկական թագավորության մայրամուտի՝ XIV դարի մանրանկարչության վերջին մեծ անհատականության՝ Սարգիս Պիծակի արվեստը ներկայացնող հատվածը: Որպես որմնանկարչության ակնառու օրինակ՝ դիտարկվում են Տիգրան Հոնենցի Սբ.Գրիգոր Լուսավորչի և Ախթալայի Աստվածամոր եկեղեցիները: Հեղինակը յուրովի է ներկայացնում միջնադարյան հայ ճարտարապետության նվաճումները՝ դիտարկելով դրանք ոչ միայն որպես առանձին ժամանակաշրջանի բացառիկ երևույթ, այլև ամբողջ հայ ճարտարապետության պատմական զարգացման ընթացքի գագաթնակետային փուլ⁸: Անի քաղաքի օրինակով դիտարկելով միջնադարյան քաղաքները՝ նշում է Աբուղամրենց Սբ.Գրիգոր և Սբ. Առաքելոց եկեղեցիները: Անիի ճարտարապետական հուշարձաններում կարևորվում են ճարտարապետ Տրդատի կառուցած Անիի Մայր տաճարը, Գագկաշենը, Սուրբ Փրկչի եկեղեցին: Հայ ճարտարապետության երկրորդ վերելքն արձանագրում է XII-XIV դարերին պատկանող արտաքին և ներքին ճոխ հարդարանքով աչքի ընկնող Տիգրան Հոնենցի Սբ. Գրիգոր եկեղեցով: Հեղինակն անդրադառնում է տվյալ շրջանի եկեղեցական շինությունների առանձնահատկություններին, ազդեցություններին և քանդակագործման կարևորությանը: Աշխատության «Արվեստ» գլուխը եզրափակվում է կիրառական արվեստի մասին ենթաբաժնով: XII դարի կիրառական արվեստին առնչվող ստեղծագործություններից հիշատակվում են Մշո Առաքելոց վանքի դուռը, X-XI դդ. գեղարվեստական իրերի մեջ ինքնատիպ գործ հանդիսացող

⁸ **Գեորգիան Զ.**, Ուրուագիծ միջնադարեան հայկական մշակույթի պատմության X-XIV դդ., Երևան, 2016, 232 էջ // «Հայկազեան հայագիտական հանդես», Բեյրութ, 2017, հ. 37, էջ 660-665:

Աշոտ Երկաթին վերագրվող Երկաթե խաչը, Հեթում Բ թագավորի պահարանը, ինչպես նաև ակնարկում է XII-XIV դարերում տարածում գտած դրոշմագարդ խեցեղենի օրինակները:

Հատկանշական է մենագրության եզրափակիչ մասում հեղինակի կատարած խորը համադրումը «մշակութային վերածնունդ» հասկացության շուրջ, որտեղ տեղ են գտել տարբեր ժամանակների տարաբնույթ տեսակետները⁹: Հայ մշակույթի տեղն ու դերը միջազգային չափանիշներով գնահատելու համար Բարխուդարյանը զուգահեռներ է անցկացնում տարբեր երկրների համանման երևույթների հետ: Կարծում ենք, որ մեծավաստակ պատմաբանի այս արժեքավոր գիրքը կարևոր նշանակություն կունենա միջնադարագետ-արվեստաբանների համար:

Երևի թե հայ արվեստի նկատմամբ այդ հետաքրքրությունն էլ հենց պայմանավորեց ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի հանդեպ Վ.Բարխուդարյանի դրսևորած բացառիկ հոգատար վերաբերմունքը: ՀՀ ԳԱԱ-ում Վլադիմիր Բարխուդարյանի ծավալած բեղուն գիտակազմակերպչական գործունեության շրջանում Արվեստի ինստիտուտի հետ խարսխված կապերը բազմազան են:

Անդրադառնանք կարևորներին:

Հատկանշական է հիշատակել 2006 թվականը, երբ ինստիտուտի կյանքում տեղի ունեցավ աննախադեպ իրադարձություն. շնորհիվ ՀՀ ԳԱԱ փոխպրեզիդենտ, ՀՀ ԳԱԱ հայագիտության և հասարակական գիտությունների բաժանմունքի ակադեմիկոս-քարտուղար Վլադիմիր Բարխուդարյանի և ՀՀ ԳԱԱ նախագահ, ակադեմիկոս Ռադիկ Մարտիրոսյանի՝ ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամների ընտրությունների ժամանակ «Արվեստ, արվեստագիտություն» մասնագիտության գծով հատկացվում է միանգամից երկու տեղ: 2006 թվականի դեկտեմբերին կայացած ընտրություններում ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի թատրոնի բաժնի վարիչ, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր Հենրիկ Հովհաննիսյանը և ճարտարապետության բաժնի վարիչ, ճարտարապետության դոկտոր, պրոֆեսոր Մուրադ Հասրաթյանը ընտրվեցին ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ¹⁰:

2008-ին ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտը բոլորեց իր ծննդյան կեսդար-

⁹ Վ.Բարխուդարյանն առաջադրում է այն տեսակետը, որ Վերածննդի գաղափարը կարելի է կապել միայն Եվրոպայի, մասնավորապես Իտալիայի հետ, տե՛ս **Բարխուդարյան Վ.**, Ուրվագիծ միջնադարյան հայկական մշակույթի պատմության X-XIV դդ., Երևան, 2010, էջ 209:

¹⁰ Նույն տեղում, էջ 175:

յա հոբեյանը: Այդ առիթով նույն տարվա նոյեմբերի 28-ին ՀՀ ԳԱԱ նիստերի դահլիճում կայացավ ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի հիմնադրման 50-ամյակին նվիրված հոբեյանական հանդիսավոր նիստը: Ինստիտուտի գիտաշխատողները պարգևատրվեցին ՀՀ կրթության և գիտության նախարարության 4 հուշամեդալով, 6 պատվոգրով, ՀՀ մշակույթի նախարարության 2 ոսկե մեդալով, ՀՀ ԳԱԱ նախագահ Ռադիկ Մարտիրոսյանը հանձնեց ՀՀ ԳԱԱ 7 վաստակագիր և 13 պատվոգիր: ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի 50-ամյա հոբեյանին նվիրված գիտական նստաշրջանի ողջույնի իր խոսքում Վ. Բարխուդարյանն ընդգծեց. «Արվեստի ինստիտուտի 50-ամյակը նշվեց ավելի լավ եղանակով. ի մի բերվեց 50 տարում արվեստի տարբեր բնագավառներում արվածը, ներկայացվեց առկա վիճակը, և նախանշվեցին հետագա անելիքները: Դա շատ կարևոր է»¹¹:

Հատուկ էր ակադեմիկոս Բարխուդարյանի վերաբերմունքը հատկապես հայ երաժշտության և երաժիշտների հանդեպ:

2009-ի հունվարի 30-ին Երևանի Ալ. Սպենդիարյանի անվան օպերայի և բալետի ազգային ակադեմիական թատրոնում նշվում էին ԽՍՀՄ և ՀԽՍՀ ժողովրդական արտիստ, պետական մրցանակների դափնեկիր պրոֆեսոր, ամենայն հայոց մատուրո Հովհաննես Չեքիջյանի ծննդյան 80-ամյա և ստեղծագործական գործունեության 65-ամյա հոբեյանները: Հոբեյարին ողջունեց ՀՀ ԳԱԱ հայագիտության և հասարակական գիտությունների բաժանմունքի ակադեմիկոս-քարտուղար Վլադիմիր Բարխուդարյանը և նրան հանձնեց ՀՀ ԳԱԱ նախագահության շնորհավորական ուղերձը¹²: Իսկ մինչ այդ կրկին Վ.Բարխուդարյանի գործուն մասնակցության շնորհիվ Հովհաննես Չեքիջյանը, իսկ նրանից առաջ կոմպոզիտոր Էդվարդ Միրզոյանը պարգևատրվեցին ՀՀ ԳԱԱ ոսկե մեդալով:

2014 թվականի դեկտեմբերի 19-ին ՀՀ ԳԱԱ նիստերի դահլիճում տեղի ունեցավ Արվեստի ինստիտուտի երկարամյա տնօրեն, ՀԽՍՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, ՀՀ ԳԱԱ ակադեմիկոս Լևոն Հախվերդյանի ծննդյան 90-ամյակին նվիրված գիտական նստաշրջանը: Լ.Հախվերդյանի մասին իր խոսքում ՀՀ ԳԱԱ նախագահի խորհրդական, ակադեմիկոս Վ.Բարխուդարյանը նկատեց. «Երբ մտովի Հախվերդյանին համեմատում եմ իր դարաշրջանի

¹¹ Ասատրյան Ա., ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ-50, Երևան, 2010, էջ 16:

¹² Ասատրյան Ա., Ամենայն հայոց մատուրոն. Հովհաննես Չեքիջյան, Երևան, 2009, էջ 14:

նշանավոր գրականագետների՝ Հրանտ Թամրազյանի և մյուսների հետ, տեսնում եմ, որ Լևոնը նրանցից տարբերվում էր մի բանով. նա ժողովրդի բոլոր շերտերի հետ շփվելու մեծ ունակություն ուներ...»¹³:

Հիրավի, Վ.Բարխուդարյանի և Արվեստի ինստիտուտի միջև գիտակազմակերպչական կապերը խոր արմատներ ունեն: Այդ առումով պետք է առանձնակի հիշատակել ակադեմիայի երիտասարդ գիտաշխատողներին ուղղված ակադեմիկոսի հոգատար վերաբերմունքի և ուշադրության մասին: ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի տնօրենի տեղակալ, արվեստագիտության դոկտոր Աննա Ասատրյանը վերհիշում է. «2003 թվականն էր, ես նոր էի նշանակվել ինստիտուտի գիտքարտուղար: Դեռևս սկիզբ առնող մեր բարեկամության արշավույսին տեղի ունեցած հանդիպումներից մեկի ընթացքում ակադեմիկոսը ինձ մի արժեքավոր գաղափար հուշեց: Նա ասաց, որ ժամանակին, երբ ինքը ՀՀ ԳԱԱ պատմության ինստիտուտի տնօրենի տեղակալն էր, հիմնարկել է երիտասարդ գիտաշխատողների ամենամյա գիտական նստաշրջաններ: Եվ խորհուրդ տվեց ինձ կազմակերպել նման գիտական նստաշրջան: Եվ ես անհապաղ ձեռնամուխ եղա այդ գործի իրականացմանը»: 2005 թվականի նոյեմբերի 16-17-ը զուգարվեց երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական անդրանիկ երկօրյա նստաշրջանը. հայրենական արվեստաբանության կյանքում այս աննախընթաց ձեռնարկը համախմբեց արվեստի բոլոր բարձրագույն ուսումնական հաստատությունների, հայագիտական կենտրոնների շուրջ 38 հայագետ-արվեստաբանների:

Գիտական նստաշրջանի մասնակիցներին և հյուրերին ողջունեց ՀՀ ԳԱԱ հայագիտության և հասարակական գիտությունների բաժանմունքի ակադեմիկոս-քարտուղար Վլադիմիր Բարխուդարյանը, ով, կարևորելով երիտասարդ հայ արվեստաբանների առաջին գիտական նստաշրջանի անցկացման անհրաժեշտությունը, իրավացիորեն նշեց, որ այսօր պատմաբաններից և արևելագետներից շատերն իրենց գիտական առաջին մկրտությունը ստացել են երիտասարդ պատմաբանների, երիտասարդ արևելագետների՝ արդեն տասնամյակների կենսագրություն ունեցող գիտաժողովների ընթացքում: Այս առումով նա ընդգծեց ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի երիտասարդ տնօրենության ջանքերը, որոնց շնորհիվ կյանքի կոչվեց նաև երիտասարդ արվես-

¹³ Արտեմյան Լ., Լևոն Հախվերդյան-90, Ակադեմիկոս Լևոն Հախվերդյանի ծննդյան 90-ամյակին նվիրված գիտական նստաշրջանի նյութեր, Երևան, 2015, էջ 4, 5:

տաբանների անդրանիկ նստաշրջանը, որը կարևոր առաքելություն ունի երիտասարդներին կրթելու գործում:

Երիտասարդ արվեստաբանների գիտական անդրանիկ նստաշրջանի փայլուն մեկնարկով այս գիտական միջոցառման կազմակերպումը դարձավ ամենամյա: Երախտագիտությամբ և հպարտությամբ փաստենք, որ մեր գիտական նստաշրջաններին մշտապես ներկա է գտնվել ակադեմիկոս Բարխուդարյանը, ողջունել է մեր գիտական նստաշրջանները, աջակցել է Արվեստի ինստիտուտի տնօրինության երիտասարդ արվեստաբանների գիտական աճին նպաստող գործառույթին, մեզ՝ արվեստաբաններին, պատվել իր ներկայությամբ, հորդորել իր թանկ խորհուրդներով:

Շարունակելով երիտասարդության թեման՝ նշեմ, որ տողերիս հեղինակի մասնագիտական կյանքում անուրանալի է Վ.Բարխուդարյանի ծանրակշիռ ներդրումը: Քանի որ հենց նրա հետևողական աջակցությամբ և օգնությամբ ես ընտրեցի արվեստագիտությունը, ընդունվեցի Երևանի գեղարվեստի պետական ակադեմիայի ասպիրանտուրան՝ արտադրությունից չկտրված, և ակադեմիկոս Բարխուդարյանի շնորհիվ հայտնվեցի Արվեստի ինստիտուտում, նա միայն իրեն հատուկ հեռատեսությամբ ընտրեց իմ թեկնածուական ատենախոսության ղեկավարին, իմ սիրելի դասախոս, ուսուցիչ, բազմավաստակ պրոֆեսոր, այժմ ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ Արարատ Աղասյանին:

Այսօր Երիտասարդ արվեստաբանների գիտական 12-րդ նստաշրջանը, ցավոք, առաջին անգամ անցավ առանց ակադեմիկոս Վ.Բարխուդարյանի, առանց նրա մկրտող ողջույնի խոսքի...

Մեր համեստ հոդվածը նվիրվում է մեծ գիտնականի, գիտության հմուտ կազմակերպչի, բազմավաստակ պատմաբանի, ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի մեծ բարեկամի՝ Վլադիմիր Բարխուդարյանի անմահ հիշատակին...

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

2017 թվականի մարտի 24-ին կյանքից հեռացավ վաստակաշատ պատմաբան, գիտության վաստակավոր գործիչ, ՀՀ ԳԱԱ ակադեմիկոս Վլադիմիր Բարխուդարյանը:

Տվյալ հոդվածը նվիրված է հայտնի հայ պատմաբան, գիտության հմուտ կազմակերպիչ Վլադիմիր Բարխուդարյանի վառ հիշատակին: Շոշափում ենք Բարխուդարյանի 3 աշխատություններում առկա կերպարվեստի անդրադարձները և ներկայացնում ենք էջեր մեծավաստակ ակադեմիկոսի և ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի միջև հաստատված կապերի մասին:

Բանալի բաներ – Վլադիմիր Բարխուդարյան, կերպարվեստ, պատմագիտություն, ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտ:

МЭРИ КИРАКОСЯН

ВЛАДИМИР БАРХУДАРЯН И ИНСТИТУТ ИСКУССТВ НАН РА

24 марта 2017 года, скончался выдающийся историк, академик Национальной академии наук Республики Армения, заслуженный деятель науки Владимир Бархударян.

Данная статья посвящена светлой памяти армянского известного историка и умелого организатора науки Владимира Бархударяна.

Мы рассматриваем три монографии Бархударяна, в которых есть главы посвященные изобразительному искусству. Мы также представляем некоторые страницы про установленные связи между заслуженным академиком и Институтом искусств НАН РА.

Ключевые слова – Владимир Бархударян, изобразительное искусство, историческая наука, Институт искусств Национальной академии наук Республики Армения.

MERI KIRAKOSYAN

VLADIMIR BARKHUDARYAN AND THE INSTITUTE OF ARTS OF NAS RA

On the 24th of March, 2017 died the eminent historian, academician of National Academy of Sciences of Armenia, honored worker of science Vladimir Barkhudaryan.

This article is dedicated to the memory of the famous Armenian historian and skillful organizer of science.

We consider Barkhudaryan's three monographs, in which there are chapters devoted to fine arts. We also present some pages about the established relations between honored academician and the Institute of Arts of National Academy of Sciences of Armenia.

Key words – Vladimir Barkhudaryan, fine arts, historical science, Institute of Arts of National Academy of Sciences of Armenia.

**“МУЗЫКА КАК ВИД ИСКУССТВА”
ПАМЯТИ РАФАЭЛЯ ОГАНЕСОВИЧА СТЕПАНЯНА**

“Музыка как вид искусства” – статья известного армянского эстетика, преподавателя Московской консерватории и МГУ Г.Апресяна, опубликованная в 1954 году в сборнике “Проблемы музыкознания”. В своем анализе этой работы мы опираемся в качестве источника на экземпляр сборника, принадлежавший музыковеду Р.Степаняну¹ и снабженный его комментариями, некоторые из которых будут приведены как своеобразный контрапункт к основному тексту.

С исторической точки зрения вполне естественным и объяснимым является тот факт, что музыкально-эстетическая мысль армянских авторов советского (главным образом – сталинского) периода, неся на себе отпечаток этой противоречивой эпохи и груз ее всепроникающей идеологии, не всегда могла избежать и характерных для нее “вульгаризмов” и тенденциозности. Тем не менее, особенно ярко, на наш взгляд, они проявились у авторов, пришедших в сферу музыкальной эстетики “сверху” – от эстетики, от общеметодологических положений об искусстве, – поскольку детерминанты идеологического порядка здесь лишь *обнажили* традиционную проблему самой философии музыки, сформулированную еще А.В.Амбросом и, как нам кажется, наиболее острую во второй ее части: “Вся беда состоит в том, – пишет А.В.Амброс, – что самые лучшие музыканты не обладают философскими знаниями; философы же, в свою очередь, не являются хорошими музыкантами, а иногда даже в глубине души недолюбливают музыку...”². Проблема не потеряла своей остроты и в XX веке: в 1923 году уже А.Адамян – с поправкой на исторические реалии – как бы вторит Амбросу: “Увы! Наши теоретики марксизма не знают музыки, а теоре-

¹ Степанян Р.О. (1926-1987) – музыковед, кандидат искусствоведения, и.о. профессора и завкафедрой теории музыки Ереванской консерватории. – Книга с ремарками Р.Степаняна любезно предоставлена нам его студенткой *К.Каграмановой*. (Стоит отметить, что по крайней мере часть заметок делалась музыковедом специально для студентов его класса).

² Музыкальная эстетика Германии XIX века. В 2-х томах. (Сост. Михайлова А.В. и Шестакова В.П. Ред. Шахназарова Н.Г.). Т. 2. Москва, 1983, стр. 357.

тики музыки не знают марксизма”³.

Грант Апресян – человек, пришедший в музыкальную эстетику именно “сверху” – со стороны философии и общей эстетики. Нельзя с огромным уважением не отметить, что изначально в науку Г.Апресян, чья юность выпала на нелегкие послереволюционные годы, пришел из сферы журналистики и партийной лекторской работы, многого добившись самообразованием и уже в зрелом возрасте (в 43 года) закончив экстерном Калининский пединститут⁴. Благодаря своему таланту и целеустремленности ученый смог добиться несомненных успехов в сфере эстетики и риторики. В числе наиболее значительных его работ – “Ораторское искусство”, “Эстетическая мысль народов Закавказья”, статьи, посвященные Давиду Анахту («Դավիթ Անհաղթի գեղագիտական հիշարձանները»), Саят-Нове (“Гуманизм и народность творчества Саят-Новы”, “Саят-Нова и современная критика”) и др. Кроме того, Г.Апресян сыграл значительную роль в судьбе одного из наиболее заметных отечественных музыкальных эстетиков – Н.Шахназаровой, убедив выпускницу МГК поступить в аспирантуру по эстетике. Воспоминания Н.Шахназаровой о Г.Апресяне так и озаглавлены: “Он перевернул мою жизнь”⁵.

Тем не менее, с музыковедческой точки зрения работы Г.Апресяна не лишены определенной уязвимости, на что указывает в своих воспоминаниях и сама Н.Шахназарова, в бытность редактором издательства “Музыка” “взявшая на себя смелость” посоветовать автору отказаться от публикации одной из его книг (“не желая его подвергать скептическому отношению со стороны музыковедов-профессионалов”⁶).

Весьма показательна в этом смысле статья “Музыка как вид искусства” – “передовица” первого выпуска ежегодника “Проблемы музыкознания” (1954), погружающая читателя в неповторимую атмосферу эпохи полемики Сталина с Марром и Постановления ЦК ВКП (б) об опере “Великая дружба”. Статья, на наш взгляд, представляет собой несомненную *историческую* ценность в качестве квинтэссенции “интернационального” “советского” стиля в музыкальной эстетике, в том числе и в столь печальных его проявлениях, как гипертрофированная агрессивность в отношении “идейных противников”,

³ Цит. по кн.: Фарбштейн А. Аршак Адамян. Ереван, 1989, стр. 148.

⁴ См.: am.hayazg.info // Այբույանի Հրանտ Չարսիրի.

⁵ Шахназарова Н. Статьи. Воспоминания. Москва, 2013, стр. 188.

⁶ Там же, стр. 189.

критикуемых с широким привлечением военной и криминалистической терминологии (“разоблачение”, “разгром”, “гангстерский” (Г.Апресян), “дымовая завеса”, “уличение” (С.Маркус), “коварный”, “боевой”, “ловкая спекуляция” (Ю.Кремлев) и т.п.), догматизм, схематизация, нередкая беспомощность научной аргументации, а порой даже элементарная невмятица, выявляющаяся в оборотах типа: “...изображая, живописуя, воспроизводя, короче говоря, отображая, искусство тем самым выражает **что-то** (подчеркнуто Р.Степаняном)”⁷. Р.Степаняном же, в частности, вскрывается непоследовательность автора в споре с Б.Тепловым, высказывающим в своей знаменитой “Психологии музыкальных способностей” мысль о том, что содержанием музыки являются чувства.

Формально не соглашаясь с подобной точкой зрения (“...неверно и научно не состоятельно утверждение о том, что содержанием музыки якобы являются чувства”⁸), Г.Апресян в действительности, как отмечает Р.Степанян, “**не может разобратся: мир эмоций, лирика или еще что-то**” и в ряде случаев, впадая в “сентиментально-интеллигентские” (А.Лосев) рассуждения о воплощаемых в музыке “движениях человеческой души”, о “струнах человеческой души” и т.п., противоречит сам себе, вызывая возмущение музыковеда. Характерно, что Г.Апресян не отрицает определения музыки как “языка чувств”, добавляя лишь, что, говоря этим языком, воплощая в соответствующих образах человеческие эмоции или передавая определенные настроения, искусство музыки отражает объективную действительность и тем самым помогает нам познавать ее”⁹, и несогласие его с Тепловым, в конечном счете, сводится к толкованию самих понятий эмоции и настроения. Если Б.Теплов истолковывает их “абстрактно, как нечто раз навсегда данное всем людям”, то, по Г.Апресяну, “не бывает отвлеченных эмоций и чувств: они всегда конкретны”, то есть, к примеру, “если советские композиторы ... обращаются к чувствам и настроениям советских людей, то всегда с одной главной целью: возбудить *определенные* чувства, а значит будить мысль и сознание советских людей к *активному восприятию реальной действительности, к борьбе за коммунизм*”. Сказанное иллюстрируется, в частности, 7-й симфонией Д.Шос-

⁷ **Апресян Г.** Музыка как вид искусства // Вопросы музыкознания. Вып.1: 1953-1954: Ежегодник /под общ.ред. А.С.Оголевца/. Москва, 1954, стр. 16.

⁸ Там же.

⁹ Там же.

таковича, в первой части которой композитор «стремился воспитывать (!) ненависть советских людей к фашистским ордам, а в последующих частях... наоборот, - укреплять любовь народа к своей социалистической отчизне»¹⁰. (“**Почему так прямолинейно?!**”, - восклицает по поводу вышеизложенного Р.Степанян).

Вульгаризаторские тенденции Г.Апресяна не в меньшей степени проявились в критике Э.Ганслика – “наиболее рьяного проповедника формализма”, “эпигона кантовской идеалистической эстетики” и т.п. - (как замечает в этой связи Р.Степанян, “**все здесь очень прямолинейно, односторонне и наивно**”), в оборотах типа: “Искусство отображает, изображая, то есть давая наглядное, картинное и целостное представление об определенных явлениях действительности (подчеркнуто – с ремаркой: “**Какая схематизация!**” - Р.Степаняном)¹¹, или же: “Благодаря музыке Татьяна предстала перед нами в новом, более ярком свете: мы яснее узнали ее моральную чистоту, полнее представили ее благородство, чувство человеческого достоинства”¹², и др. Вышеприведенные цитаты едва ли нуждаются в комментариях. Вместе с тем, очевидно, что, при всей характерности стиля, далеко не все небесспорные моменты данной статьи могут быть “списаны” за счет неблагоприятной для занятий философией эпохи и, тем более, за счет марксистско-ленинского учения. Многие из них, напротив, имеют объективную основу как в виде трудностей, обусловленных синтетическим характером музыкальной эстетики (стоящей на пересечении, по крайней мере, двух наук), так и в виде известной сложности самого предмета исследования, - нося, в известном смысле, универсальный, вневременной характер.

И показательно в этом плане, что, хотя некоторые из апресяновских высказываний не могли не вызвать весьма эмоциональной реакции ироничного Р.Степаняна, сквозь резкость комментариев музыковеда и обилие вопросительных-восклицательных знаков на полях просвечивают, тем не менее, отнюдь не деструктивно-критиканские тенденции. Напротив, сущность их – диалог, творческий поиск, размышления, конкретным поводом к которым явилась для Р.Степаняна данная статья.

¹⁰ Там же, стр. 24.

¹¹ Там же.

¹² Там же, стр. 23.

Тут, к примеру, и сомнения по поводу того, что “всякий художественный образ – литературный, сценический, изобразительный и т.п. – порождает в нас ассоциации”. – “*Разве? Здесь – обобщение, ведущее к ошибкам*”, – оппонирует музыковед¹³.

Или же – отрицательная реакция на попытку игнорирования Г.Апресяном гедонистической, развлекательной функции музыкального искусства” “*есть и это и не как минус*”¹⁴.

Наконец, несогласие Р.Степаняна вызывают и несколько прямолинейные попытки построения Г.Апресяном некой иерархии музыкальных жанров по принципу “чем больше, тем лучше”, с “вершиной искусств” – оперой – во главе. Так, мысль Г.Апресяна, что “пение без сопровождения само по себе ограничено в своих выразительных средствах естественными возможностями человеческого голоса” и что “если бы пение обладало способностью выражать все душевные порывы и мысли человека, то, очевидно, не явилась бы потребность в другом роде музыки – инструментальной”, – вызывает следующий комментарий Р.Степаняна: “*И так, и не то! А вековые монодии Востока?*”. Чуть ниже Г.Апресян отмечает: “Можно без преувеличения сказать о том, что выразительные и изобразительные возможности *инструментальной* музыки большие, – они прямо-таки неисчерпаемы, и в этом, очевидно, состоит весьма важное преимущество этого рода музыки перед вокальным искусством. Причем особенно могучей, чудодейственной становится музыка в симфоническом оркестровом звучании”¹⁵. “*Дело не в этом*, – возражает Р.Степанян, – *и средствами симфонического оркестра можно создать чушь*”.

По этическим соображениям часть комментариев Р.Степаняна мы были вынуждены оставить за рамками данной статьи. Однако даже приведенным, на наш взгляд, удалось придать специфическую диалогичность рассматриваемому тексту. А ведь, как известно, именно диалог, со времен Сократа, является наилучшим из методов в бесконечном процессе поиска истины, и наилучшим же средством преодоления указанной в начале статьи проблемы недопонимания между философами и музыкантами в сфере пересечения их интересов – музыкальной эстетике.

¹³ Там же, стр. 24.

¹⁴ Там же, стр. 21.

¹⁵ Там же, стр. 19.

Резюме

В статье рассматривается работа Г.Апресяна “Музыка как вид искусства” в аспекте тех сложностей, которые встают перед исследователями проблем музыкальной эстетики.

Ключевые слова – Г.Апресян, Р.Степанян, музыкальная эстетика.

ՄԱՐԻՆԵ ՄԱՎԻՍԱԿԱԼՅԱՆ

**«ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅՈՒՆԸ ՈՐՊԵՍ ԱՐՎԵՍՏԻ ՏԵՍԱԿ»
(Ռաֆայել Հովհաննեսի Ստեփանյանի հիշատակին)**

Հոդվածում դիտարկվում է գեղագետ Հ.Ապրեսյանի աշխատությունը երաժշտության մասին՝ երաժշտական գեղագիտության խնդիրներ ուսումնասիրողների առջև կանգնած դժվարությունների տեսանկյունից:

Բանալի բառեր – Հ.Ապրեսյան, Ռ.Ստեփանյան, երաժշտական գեղագիտություն:

MARINE MAVISAKALYAN

**“MUSIC AS A FORM OF ART”
IN MEMORY OF RAFAEL STEPANYAN**

This article examines the work of G. Apresyan “Music as a form of art” in terms of the challenges that researchers of musical aesthetics face.

Key words – G. Apresyan, R. Stepanyan, musical aesthetics.

**ԷՋԵՐ ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՊԵՏԱԿԱՆ ԵՐԳՉԱԽՄԲԻ ՍՏԵՂԾՄԱՆ
ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆՆԻՑ**

Հայ երգչախմբային արվեստը զարգացման երկար և հետաքրքիր ճանապարհ է անցել: Խմբով, սակայն ունիսոն, երգելու կուլտուրան հայ ժողովրդի մեջ տարածված է եղել շատ վաղ ժամանակներից: Որոշ ծիսական, կենցաղային, աշխատանքային երգեր, պարեղանակներ, որոնք երգվել են խմբովի ունիսոն, կապված են եղել բնության, ժողովրդական տոնախմբության, կրոնական արարողությունների, կենցաղային սովորությունների և հասարակական ծեսերի հետ¹:

Հայ երաժշտարվեստի բոլոր խոշոր գործիչներն իրենց գործունեության կարևոր ու անբաժան մասն են համարել մի կողմից՝ բազմաձայն երգչախմբերի կազմակերպումը, խմբերգերի կատարումը և խմբերգային երաժշտության տարածումը ժողովրդի լայն զանգվածների մեջ, իսկ մյուս կողմից՝ ազգային բազմաձայն երկացանկի ձևավորումը: XIX դարի երկրորդ կեսերից մինչև 1920-ականները այդ երգչախմբերը հիմնականում սիրողական էին, որովհետև Հայաստանում չկային երաժշտական կադրեր պատրաստող կրթօջախներ, և հայ երաժշտության երախտավորները ստիպված էին բավարարվել ոչ պրոֆեսիոնալ, սիրողական ուժերով²:

Նրանց առաջին շարքերում էր Տիգրան Չուխաճյանը (1837-1898), ում խմբերգային երաժշտությունը կարելի է բաժանել երկու մասի՝ առանձին խմբերգային մշակումներ՝ «Օն մեր նախնի» խմբերգը, հայոց պատարագի երգերից մի քանիսի խմբերգային մշակումները եռաձայն երգչախմբի համար՝ երգեհոնի ընկերակցությամբ (Քրիստոս ի մեր մէջ, Հոգի Աստուծոյ, Հայր Մեր) և «Արշակ Բ»-ի խմբերգային տեսարանները³:

Քրիստափոր Կարա-Մուրզան (1853-1902) կազմեց հայ իրականության մեջ առաջին քառաձայն երգչախումբը, որի առաջին համերգը տեղի ունեցավ Թիֆլիսում 1885թ. մարտի 15-ին: Իսկ 1887-ին Կարա-Մուրզայի ծննդավայր

¹ ԳԱԹ, երաժշտական բաժին, Սամսոն Գասպարյանի ֆոնդ, գ.260:

² Տե՛ս **Ասատրյան Ա.**, Հայաստանի պետական ակադեմիական երգչախումբ, Երևան, 2007, էջ 13:

³ Տե՛ս **Ասատրյան Ա.**, «Արշակ Բ». հայոց անդրանիկ օպերան, Երևան, 2006, էջ 121-132:

Ղարասու-Բազարում կայանում է հայ իրականության մեջ առաջին երկսեռ երգեցիկ խմբի (բաղկացած էր 20 հոգուց) անդրանիկ համերգը: Իր համերգային գործունեության 17 տարիների ընթացքում (1885-1902) 50 քաղաքներում Կարա-Մուրզան կազմակերպել է շուրջ 90 երգեցիկ խումբ, տվել ավելի քան 250 համերգ՝ ներգրավելով 6000 հոգու⁴: Որպես երաժիշտ Կարա-Մուրզայի երգչախմբերում են ձևավորվել դրամատիկ տենոր Ներսես Շահլամյանը, բարիտոն Բեգլար Ամիրջանյանը, լիրիկական տենոր Մակար Վարդիկյանը, բարիտոն Ծովակը: Նրա սաներն էին Ազատ Մանուկյանն ու Ստեփան Դեմուրյանը⁵:

Հայ խմբերգային երգարվեստի զարգացման ճանապարհին հաջորդ կարևոր քայլն արեց Մակար Եկմայանը (1856-1905): 1891-ին Եկմայանը հրավիրվում է Թիֆլիսի Ներսիսյան դպրոց՝ որպես երաժշտության դասատու և երգեցիկ խմբի ղեկավար: «Նրա պահանջով երաժշտության դասերը բոլոր դասարաններում լինում են պարտադիր, շաբաթական երկու ժամ: Եկմայանը հիմնովին վերակազմում ու մեծացնում է դպրոցի արական երգեցիկ խումբն ու պարապմունքների ժամերը հասցնում շաբաթական վեց ժամի: Եկմայանի առաջին գործերից մեկն է լինում ընտրել երաժշտականորեն առավել ընդունակ տղաներին և առանձին խնամքով ու հոգատարությամբ վերաբերվել նրանց, հատուկ ծրագրով արտադասարանային պարապմունքներ անցկացնել և ուղղություն տալ նրանց»⁶: Ներսիսյան դպրոցի քառաձայն երգեցիկ խումբն արագորեն ձեռք է բերում պրոֆեսիոնալ բարձր մակարդակ, նրա հոչակը տարածվում է Անդրկովկասում ու նրա սահմաններից դուրս: «Հայությունը իր բովանդակ կյանքին մեջ,- հետագայում գրում է Արմենակ Շահնուրադյանը,- Եկմայանի Ներսիսյան վարժարանի խումբի պես նմանը ունեցած չէ: Ռուս կրիթիկները գրած են, թե «Եկմայանի խումբը ամբողջ մայր կայսրության եկեղեցական խումբերեն է՛ն աղեկներեն է»:⁷ Ամեն կիրակի Թիֆլիս վանքի եկեղեցին ու բակը խոնված էր ամեն ազգի երկսեռ բազմությամբ, իր՝ Եկմայանի քառաձայն խումբը կ'երգեր»⁷: Եկմայանի ջանքերով բազմաձայնությունը մուտք գործեց Հայ առաքելական եկեղեցի. նկատի ունենք նրա «Պատարա-

⁴ Կարապետեան Յով., Կարա-Մուրզա, «Բազմավեպ», N9-10, Վենետիկ, 1902, էջ 427:
⁵ Տե՛ս Ասատրյան Ա., Հայաստանի պետական ակադեմիական երգչախումբ, Երևան, 2007, էջ 15, 16:
⁶ Թահմիզյան Ն., Մակար Եկմայան. կյանքն ու ստեղծագործությունը, Երևան, 1981, էջ 21:
⁷ Արմենակ Շահնուրադյան (Տարոնի Սոխակը), Ժողովածու, Երևան, 1998, էջ 27:

գը»: Եկմայանը պատրաստեց հայ երաժշտարվեստի երախտավորների համաստեղություն՝ խմբավար Արամ Տեր-Հովհաննիսյան, մանկավարժ-խմբավարներ Ազատ Մանուկյան և Անտոն Մայիլյան, երգիչ-երաժշտագետ Մուշեղ Աղայան, երգիչներ Արմենակ Շահմուրադյան, Տիգրան Նալբանդյան և Շարա Տայան⁸:

Հայ խմբերգային երաժշտության պատմության մեջ բացառիկ դեր խաղաց Կոմիտասը (1869-1935): 1899-ին ավարտելով Բեռլինի կոնսերվատորիան և վերադառնալով Էջմիածին՝ նա ստանձնում է Գևորգյան ճեմարանի երաժշտության ուսուցչի և երգչախմբի ղեկավարի պարտականությունները: Ճեմարանի երգչախումբը Կոմիտասի ղեկավարությամբ ելույթներ է ունենում Էջմիածնում, Երևանում, Թիֆլիսում, Բաքվում: 1910-ին Կոմիտասը տեղափոխվում է Կ. Պոլիս, ստեղծում 300 հոգուց բաղկացած «Գուսան» երգչախումբը, որտեղ որպես ազգային երաժշտարվեստի նվիրյալներ ձևավորվեցին Կոմիտասի 5 սաները՝ Բարսեղ Կանաչյանը, Վաղարշակ Սրվանձտյանը, Վարդան Սարգսյանը, Միհրան Թումաճանը և Հայկ Սեմերճյանը, ովքեր հետագայում շարունակեցին իրենց Ուսուցչի գործը: Կոմիտասի ստեղծագործական ժառանգության կարևոր մասն են խմբերգերը և արական երգչախմբի համար բազմաձայնած «Պատարագը»:

Պրոֆեսիոնալ կատարողական կոլեկտիվների բացակայության պայմաններում կարևոր դեր ունեին սիրողներից կազմված երգչախմբերը: Կոմպոզիտորներ Գրիգոր Սյունին (1876-1939), Եղիշե Բաղդասարյանը (1880-1919), Անտոն Մայիլյանը (1880-1942), Դանիել Ղազարյանը (1883-1958), Ստեփան Դեմուրյանը (1872-1934) և ուրիշներ շրջում էին քաղաքից քաղաք, կազմակերպում երգչախմբեր և հանդես գալիս համերգներով:

1923-ին բացվում է Երևանի պետական կոնսերվատորիան, որտեղ ստեղծվում է երգչախումբ, որը սկզբում ղեկավարում էր Ռոմանոս Մելիքյանը, իսկ ավելի ուշ՝ Սպիրիդոն Մելիքյանը: 1927-ին երգչախումբը համերգներով մեծ հաջողությամբ հանդես է գալիս Մոսկվայում և արժանանում բարձր գնահատականի⁹:

Ավելի ուշ՝ 1930-ին, Կարո Զաքարյանի ղեկավարությամբ կոնսերվատորիայի երգչախումբը Մոսկվայում մասնակցում է արվեստների օլիմպիա-

⁸ Տե՛ս Ասատրյան Ա., Հայաստանի պետական ակադեմիական երգչախումբ, Երևան, 2007, էջ 16, 17:

⁹ ԳԱԹ, երաժշտական բաժին, Սամսոն Գասպարյանի ֆոնդ, գ.43:

դային և նույնպես արժանանում բարձր գնահատականի: Հանձնաժողովի անդամները նշում են հետևյալը. «Երևանի պետական կոնսերվատորիայի երգչախմբի ելույթը վկայում է Հայաստանի ՍՍՀ գեղարվեստական երաժշտական մշակույթի մեծ վերելքի մասին»¹⁰:

1934-ին Թ. Ալթունյանն (1901-1973) ավարտում է Լենինգրադի կոնսերվատորիայի խմբավարական և նվագախմբային բաժինները, վերադառնում Երևան և աշխատանքի անցնում Երևանի պետական կոնսերվատորիայում: Փաստորեն նա պրոֆեսիոնալ կրթություն ստացած առաջին խմբավարն էր, եթե նկատի ունենանք, որ մինչ այդ գործող խմբավարները նախ և առաջ կոմպոզիտորներ էին:

Շուտով կոնսերվատորիայի երգեցիկ խմբի ղեկավար Կարո Ջաքարյանը կատարելագործման նպատակով մեկնում է Լենինգրադ, և գեղարվեստական խորհրդի որոշմամբ կոնսերվատորիայի երգեցիկ խմբի վերակազմավորումը և ղեկավարումը վստահվում է Թ. Ալթունյանին: Առաջին համերգը, որի ծրագրում տեղ էին գտել Կոմիտասի, Քր. Կարա-Մուրզայի և Գր. Սյունու ստեղծագործությունները, անցնում է մեծ հաջողությամբ: Երգչախմբի հաջորդ ծրագրերում ընդգրկվում են սովետահայ կոմպոզիտորների ստեղծագործությունները:

Ինչպես նշում է «Կոմունիստ» թերթը. «Պետք է Պետական կոնսերվատորիայի նախաձեռնությունը պաշտպանել և ողջունել, բարձր աստիճանի Պետական երգչախմբային կապելլա ստեղծելու մեջ: Այդ Կապելլայի առաջին ցուցադրման երեկոն տեղի է ունենում 1935թ. ապրիլի 29-ին Թաթուլ Ալթունյանի ղեկավարությամբ, ով ստեղծել և պատրաստել էր 60 հոգուց բաղկացած երգչախումբ և կարճ ժամանակում կարողացել էր հասնել զգալի հաջողությունների: Ծրագրում տեղ էին գտել Ք.Կարա-Մուրզայի, Գ.Սյունիի, Սպ.Մելիքյանի և Կոմիտասի ստեղծագործությունները»¹¹:

1936-ին Մոսկվայում տեղի է ունենում երգչախմբերի առաջին համամիութենական օլիմպիադան, որտեղ Երևանի պետական կոնսերվատորիայի երգչախումբը՝ Թաթուլ Ալթունյանի ղեկավարությամբ, գրավում է առաջին տեղերից մեկը և ստանում բարձր գնահատական հանձնաժողովի և Սովետական Միության մամուլի կողմից¹²:

Ինչպես նշում է Սամսոն Գասպարյանն իր «Երգչախմբային արվեստի

¹⁰ Նույն տեղում:

¹¹ «Երգչախմբային երգի երեկո», «Կոմունիստ», 05.05.1935թ., N102 (243):

¹² «Армянская государственная филармония». Ереван, 1939, стр. 56.

զարգացումը Հայաստանում և ՀՍՍՀ Պետական երգչախումբ» հոդվածում. «Հայաստանում Պետական երգչախմբի ստեղծմանը նպաստեց և մեծ խթան հանդիսացավ հենց այս առաջին համամիութենական երգչախմբային Օլիմպիադան»¹³: Օլիմպիադային հնչել են.

1. «Ողջույն առաջնորդին» - երաժշտությունը՝ Բարխուդարյանի, խոսք Չարենցի
2. «Զինչ ու զինչ» - ժողովրդական երգ, մշակումը՝ Կարա-Մուրզայի
3. «Թխկոնդա» - ժողովրդական երգ, մշակումը՝ Մելիքյանի
4. «Բիլինի» - ժողովրդական երգ, մշակումը՝ Մելիքյանի
5. «Կալի երգ» - ժողովրդական երգ, մշակումը՝ Կոմիտասի, մեներգիչ՝ ՀՍՍՀ վաստակավոր արտիստ Շարա-Տայան
6. «Կախան» - ժողովրդական երգ, մշակումը՝ Կոմիտասի:

1936թ. հունիսի 7-ին երգչախումբը ելույթ է ունենում Կրեմլում, ապա՝ Ռոստովում, Բաքվում և Թբիլիսիում: 60-հոգանոց կոլեկտիվն արժանանում է Մոսկվայի, Լենինգրադի, Ռոստովի, Թբիլիսիի, Բաքվի երաժշտական քննադատների ուշադրությանը: 1936թ. Թ. Ալթունյանը ղեկավարում էր նաև Հայաստանի ռադիոկոմիտեի փոքրիկ երգչախումբը:

Ահա այս մթնոլորտում 1937թ. հիմնադրվում է Հայաստանի՝ 25-30 հոգուց բաղկացած պետական երգչախումբը: Նոյեմբերի 11-ին Երևանի Հայֆիլհարմոնիայի դահլիճում տեղի ունեցած համերգի հայտագրում տեղ էին գտել Մ. Աղայանի, Գ. Միրզոյանի, Կ. Զաքարյանի, Հ. Ստեփանյանի, Մ. Մազմանյանի, Ա. Մանուկյանի, Ա. Այվազյանի, Ա. Սաթյանի, Գ. Մշվելիձեի և Ս. Գասպարյանի երկերը¹⁴:

1939թ. հոկտեմբերին Մոսկվայում կայացած հայ արվեստի ու գրականության առաջին տասնօրյակին հայ երաժշտությունը ներկայացնելու պատվին է արժանանում նաև Հայաստանի պետական երգչախումբը: Տասնօրյակից հետո երգչախումբը հյուրախաղերով հանդես է գալիս Լենինգրադում և Բաքվում՝ արժանանալով բարձր գնահատականների: «Ленинградская правда»-ն գրում է. «...Անջնջելի տպավորություն թողեց Հայաստանի պետական երգչախումբը: Հազվադեպ է հաջողվում լսել այդպիսի ոգեշունչ, զարմանալիորեն նուրբ կատարում, երբ մի քանի տասնյակ մարդիկ միաձուլվում են մեկ հնչող

¹³ Նույն տեղում:

¹⁴ **Մազմանյան Ռ.**, Սովետահայ երաժշտական կյանքի տարեգրություն (1946-1960), Երևան, 1986, էջ 187:

օրգանիզմում. Հայկական երգչախումբը լսողին գեղարվեստական մեծ հաճույք է պատճառում, գերում ինտոնացիայի արտակարգ հստակությամբ, հրաշալի դինամիկ պողոթնումներով և հազիվ լսելի, ինչպես սոսափյուն հնչող պիանիսիմոյով»¹⁵:

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

1937թ. Երևանում ստեղծվեց հայ երաժշտական իրականության մեջ առաջին պրոֆեսիոնալ երգչախումբը՝ Հայաստանի պետական երգչախումբը՝ շարունակելով երգչախմբային արվեստի զարգացման գործում հայ երաժշտարվեստի մեծ երախտավորներ Տ. Չուխաճյանի, Քր. Կարա-Մուրզայի, Մ. Եկմալյանի, Կոմիտասի, Գ. Սյունիի, Ե. Բաղդասարյանի, Ա. Մայիլյանի, Դ. Ղազարյանի, Ա. Դեմուրյանի ավանդույթները: Հայաստանում խորհրդային իշխանության հաստատումից հետո թշվառությունն աստիճանաբար թոթափող մեր հայրենիքում պետության հովանավորությամբ սկիզբ առավ մշակութային վերելքի աննախադեպ ալիքը. Ռ. Մելիքյանի, Ա. Մելիքյանի, Ա. Մանուկյանի, Կ. Չաքարյանի և Մ. Մազմանյանի գործունեությամբ աշխուժացավ խմբերգային ասպարեզի կյանքը: Հայաստանի նորաստեղծ պետական երգչախմբի գեղարվեստական ղեկավարն ու խմբավարը դարձավ Թաթուլ Ալթունյանը (1901-1973): 1937թ. նոյեմբերի 11-ին Երևանում տեղի ունեցավ երգչախմբի համերգը, իսկ 1939թ. Մոսկվայում երգչախումբը մասնակցեց հայ արվեստի ու գրականության առաջին տասնօրյակին:

Բանալի բաներ – Հայաստանի պետական երգչախումբ, Թաթուլ Ալթունյան, 1937թ., Երևան:

НАИРА МАДОЯН

СТРАНИЦЫ ИЗ ИСТОРИИ ГОСУДАРСТВЕННОГО ХОРА АРМЕНИИ

В 1937 году в Ереване, впервые в истории армянской музыкальной действительности был создан первый профессиональный хор – Государственный хор Армении, призванный продолжить традиции великих деятелей армянской музыкальной культуры Т. Чухаджяна, Х. Кара-Мурзы, М. Екмаляна, Комитаса, Г. Сюни, Е. Багдасаряна, А. Маиляна, Д. Казаряна, С. Демурына в области развития хорового искусства. Сразу же после установления в Армении советской власти в нашей постепенно выходящей из бедственного положения

¹⁵ Բրուտյան Մ., Թաթուլ Ալթունյան, Երևան, 1962, էջ 56:

родине, при поддержке государственных органов, начинается беспрецедентный культурный подъем: благодаря деятельности Р. Меликяна, С. Меликяна, А. Манукяна, К. Закаряна и М. Мазманяна оживляется и сфера хоровой жизни. Художественным руководителем вновь созданного Государственного хора Армении становится Татул Тигранович Алтунян (1901-1973). Первый концерт состоялся в Ереване 11 ноября 1937 года, а уже в 1939 году Хор принял участие в первой Декаде армянского искусства и литературы в Москве.

Ключевые слова – Государственный хор Армении, Татул Алтунян, 1937, Ереван.

NAIRA MADOYAN

PAGES FROM THE HISTORY OF THE STATE CHOIR OF ARMENIA

In 1937 the first professional choir in the history of Armenian music – the State Choir of Armenia was founded in Yerevan. It was called to continue the choir art development traditions of the great figures of Armenian music culture, such as T.Chukhajian, Kh.Kara-Murza, M.Yekmalyan, Komitas, G.Syuni, E.Baghdasaryan, A.Mailyan, D.Ghazaryan, S.Demuryan. Just after the establishment of the Soviet authority in Armenia, the unprecedented cultural rise started with the support of the state bodies. Due to the activity of R.Melikyan, S.Melikyan, A.Manukyan, K.Zakaryan and M.Mazmanyanyan, also the sphere of choir art was revived. Tatul Altunyan (1901-1973) has become the artistic director of the newly created State Choir of Armenia. The first concert was held in Yerevan on November 11, 1937, and in 1939 the choir took part at the First Decade of Armenian Art and Literature in Moscow.

Key words – State Choir of Armenia, Tatul Altunyan, 1937, Yerevan.

**ԳՐՔԱՅԻՆ ԳՐԱՖԻԿԱՆ՝ ՈՐՊԵՍ ՄԱՍՍԱՅԱԿԱՆ
ՀԱՂՈՐԴԱԿՑՄԱՆ ՄԻՋՈՑ**

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

Սակայն տեխնիկայի առաջացումը բնականաբար ունեցավ իր և՛ դրական, և՛ բացասական կողմերը: Կա վտանգ, և դա կապ ունի տեխնիկայի երկակի բնույթի հետ: Մշակութաբանության մեջ այս խնդիրը լավագույնս արծարծել է ռուս հանճարեղ մշակութաբան և փիլիսոփա Ն. Բերդյաևը¹:

«Տեխնիկա» անվանումը ծագումնաբանորեն նշանակում է արհեստ և արվեստ հավաքել, վարպետորեն ստեղծել: Տեխնիկան սովորեցնում է և հնարավորություն է տալիս ուժերի քիչ ծախսումով հասնելու առավելագույն արդյունքների: Տեխնիկան որքան էլ կարևոր է, ընդամենը կարող է գործիք լինել, այլ ոչ նպատակ: Կյանքի նպատակը միշտ վերաբերում է հոգևոր ոլորտին²:

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

Չանգվածային հաղորդակցման ոչ մի այլ միջոց իր հնարավորություններով, ստեղծագործական ներուժով, միջանձնային շփման մերձությամբ չի կարող համեմատվել գրքի հետ:

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

¹ **Бердяев Н.** Судьба человека в современном мире (К пониманию нашей эпохи, Москва, 1989, стр. 71.

² **Ափինյան Ա.**, Մշակութաբանություն, Մշակույթի տեսություն, Երևան, 2008, էջ 87:

Մեծ է գրքի ձևավորման մշակութային դերը. նոր տեխնիկական միջոցները, որոնք հնարավորություն են ընձեռում առավելագույնս ճշգրիտ առարկայացնելու տեղի ունեցող իրադարձությունների իրատեսականությունը, խորը ներթափանցել են ժամանակակից մշակույթ՝ ծնելով յուրօրինակ «գրքային ոճ»՝ որպես իմաստների մեկնության հատուկ ձև: Որոշ հեղինակների կարծիքով գրքի ձևավորումը ոչ միայն հաղորդում է մշակութային տեքստեր, այլև ներդնում, արմատավորում վերջիններս կառուցելու եղանակը, որոշում դիտողների ընկալման և մտածողության տեսակը: Գրքի ձևավորման կարևորագույն արդյունքը դարձան մշակույթում գործառնվող խորհրդանիշների քանակի աճն ու հասարակական կյանքում դրանց դերի բարձրացումը:

Մի շարք հետազոտողներ առաջարկում են մշակույթի համակարգերի պատմականորեն զարգացած տարբեր մոտեցումներ: Հետաքրքիր է նրանց այն ենթադրությունը, որ մարդկության պատմության ընթացքում զգայարանների հարաբերությունը փոխվում է յուրույթյան և շոշափելիքների օգտին: Եվս մեկ կարևոր դիտարկում: Այն կապված է նրա հետ, որ տեղեկատվության միջոցների ազդեցությամբ փոխվում է մեր մտածողության ձևը:

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

Գրքի շնորհիվ մարդիկ ծանոթանում են արվեստի այնպիսի ստեղծագործությունների, որոնք նրանցից հեռու են ոչ միայն տարածությամբ, այլև ժամանակով: Գրքի օգնությամբ մենք հայտնվում ենք և՛ թանգարանում, և՛ ակադեմիկոսի գիտնականի դասախոսությանը, և՛ վիրտուոզի համերգին, և՛ թատրոնում, և՛ նույնիսկ բեմում ու կուլիսների հետևում: Չենք խոսում նույնիսկ այն բանի մասին, որ սեփական մտքով կարելի է «տեսնել», և հիանալ հեռավոր ճարտարապետական կառույցների, հեռու և մոտիկ երկրների հետաքրքրաշարժ վայրերի գեղեցկությամբ:

Տեղեկատվության փոխանցման դինամիկան, մասնակցության ազդեցությունը, հակառակ կապի ամբողջականության աստիճանը նույնպես տարբեր են: Ժամանակակից իրատարակիչներն ավելի ու ավելի են մշակում այնպիսի հնարավորություններ, ինչպիսիք են ընթերցողի ներկայությունը, մանկական գիրք-խաղալիքները, հանրագիտարանները, ծավալային մշակութային

ալթոմներն ու կատալոգները, պատկերազարդ ամսագրերը: Ամսագիրը, գիրքը կամ թերթը, իրենց էջերում տպելով բանաստեղծություններ, պատմություններ կամ նկարներ, չեն դառնում գրականության կամ նկարչության նոր տեսակ, այլ դիտվում են որպես արտահայտման նոր միջոց :

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

Չի կարելի նաև թերագնահատել գրքի դերը որպես մասսայական տեղեկատվության ամենատարածված միջոցի: Հենց գիրքն է սահմանում մասսայական մշակույթի օրինակներ:

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

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

Ընդունված է, որ գիրքը մեծ մասամբ նպաստել է ժամանակակից մշակույթի հետևյալ կարևոր երևույթների ստեղծմանը և զարգացմանը.

1. մասսայական մշակույթի,
2. համաշխարհային մշակույթի գլոբալացման,
3. տեղեկատվական հասարակության:

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

Մասսայական մշակույթը՝ ստեղծված գերզարգացած երկրների ներսում, XX դարի վերջում, շնորհիվ տարբեր երկրների համագործակցության, կարողացավ հաղթահարել ազգային սահմանները և մտնել միջազգային թատերաբեմ՝ նպաստելով համաշխարհային մշակույթի գլոբալացմանը:

Այժմ գիրքը համաշխարհային մշակույթում կատարում է երկակի գործընթաց. մի կողմից՝ օգնելով տարբեր երկրների ժողովուրդներին հաղորդակցվել, իսկ մյուս կողմից՝ տարբեր երկրներում անհամաչափ զարգացման պատճառով, ստեղծվում և զարգանում է տեղեկատվական անհավասարություն, երբ մի երկիրը կարող է տեղեկատվության ստեղծող լինել, իսկ մյուս երկիրը միայն այն ընդունող և կիրառող: Այս գործընթացը կարող է ավելի ուժգնացնել ժողովուրդների և մշակույթների միջև եղած անդունդը և բերել էլ ավելի ազգայնականացման:

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

Այսպիսով, գիրքը մշակույթի զանգվածային քարոզչության ամենաազդեցիկ միջոցներից մեկն է. այն կարող է մեծ արագությամբ տարածել մշակույթային որևէ տեղեկատվություն՝ հասցնելով համաշխարհային ճանաչման: Եթե նախկինում յուրաքանչյուր տպագրական գիրք մինչև լույս տեսնելը խիստ ուսումնասիրվում և քննարկվում էր, այժմ հաճախ մեդիագրականությունը կրում է սիրողական բնույթ, որը չի կարող իր ազդեցությունը չունենալ մշակույթի վրա:

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Շնորհիվ գիտատեխնիկական հայտնագործումների և նվաճումների՝ գիրքը հարյուրամյակների ընթացքում մեխանիկականից դարձավ բարդ, որն ուներ գունային պատկերներ, իսկ հետո դարձավ նույնիսկ եռաչափ: Սակայն այդ ընթացքում, շնորհիվ տեխնիկական միջոցների, նա ստացավ մեծ հնա-

րավորություն փոխելու, վերստեղծելու ցուցադրվող իրականությունը: Արդյունքում գիրքը ստեղծված իրականության մեջ որոշակիորեն ինքնուրույնություն է ձեռք բերում և իր նշանակությամբ սկսում է մրցել իրականության հետ՝ դառնալով էական գործոն ժամանակակից կուլտուրոգենեզում:

Բանալի բաներ – գիտատեխնիկական հայտնագործումներ, գիրք, գունային պատկերներ, եռաչափ, տեխնիկական միջոցներ, ժամանակակից, կուլտուրոգենեզ:

СЕРГЕЙ АБОВЯН

КНИЖНАЯ ГРАФИКА КАК СРЕДСТВО МАССОВОГО ОБЩЕНИЯ

В статье исследуется роль книжного оформления, как одного из средств современного массового общения 21-го века. Пройдя долгий путь, от простого оформления, книга приобретает роскошный вид, и даже становится трехмерной. Сегодня она является самостоятельной культурной единицей, становясь важной составляющей современного культурогенеза.

Ключевые слова – книжная графика, книжное оформление, массовое общение, роскошный вид, трехмерная, культурная единица, культурогенез.

SERGEY ABOVYAN

BOOK GRAPHICS AS MEANS OF MASS COMMUNICATION

In article the role of book registration as one of means of modern mass communication of 21 centuries is investigated. Having gone a long way, from simple registration, the book takes a fine form, and even becomes three-dimensional. Today it is independent cultural unit, becoming an important component of modern culture genesis.

Key words – book graphics, book registration, mass communication, roskoshnoshny look, three-dimensional, cultural unit, culture genesis.

ԱՐԱ ԲԱՂՂԱՍԱՐՅԱՆԻ ԳՐՔԱՅԻՆ ԳՐԱՖԻԿԱՆ

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

Իր մասնագիտական առաջին քայլերը նկարիչը սկսել է Վորկուտայում, իսկ 1975-ին տեղափոխվել է Տաշքենդ, որտեղ մինչև 1978 թ. աշխատել է «Երեկոյան Տաշքենդ» թերթի խմբագրությունում՝ որպես նկարիչ և գեղարվեստական խմբագիր: Այս տարիներին նկարիչը ձևավորեց ուզբեկական դասական պոեզիայի հինգհատորյակը և Է. Իսմաիլովայի «Արևելյան մանրանկարչություն»¹ ալբոմը, որոնք Մոսկվայի գրքարվեստի համամիութենական մրցույթում արժանացան առաջին մրցանակի: Հրատարակության համար արվեց 50-ից ավելի պատկեր, որտեղ սլացիկ նյարդային գիծը զուգակցվում է լրկալ տոնային մուգ ստվերներով:

1978թ. Արա Բաղդասարյանը վերադարձավ Երևան, որտեղ աշխատում էր մի շարք հրատարակչություններում՝ «Սովետական գրող», «Հանրագիտարան», «Լույս», իսկ 1998-ից դարձավ «Զանգակ» հրատարակչության գեղարվեստական խմբագիր և զուգահեռ՝ Երևանի գեղարվեստի ակադեմիայի գրաֆիկայի ամբիոնի վարիչ: Ստեղծագործական 40 տարիների ընթացքում նկարիչը ձևավորել է ավելի քան 1000 անուն գիրք: Լինելով բազմակողմանիորեն օժտված, մասնագիտության բերումով քաջածանոթ գրականությանը՝ նկարիչը փորձում էր իր ուժերը նաև գրական ասպարեզում՝ հրատարակվելով Արա-Ռուսա գրական կեղծանունով: Լավագույն օրինակը կարող է համարվել 2009թ. լույս տեսած «Ակնթարթ» ժողովածուն, որտեղ տեղ են գտել մոտ 100 ճապոնական հոբունների իր թարգմանությունները:

Նկարչի գեղարվեստական և գեղագիտական հնարավորություններն ու նախընտրանքները շատ լայն են, նույնքան համոզիչ են նրա ձևավորած գեղարվեստական գրականությունը, դասագրքերը, նկարչական ալբոմները, գիտական ուսումնասիրությունները: Նրա լավագույն գործերում ակնհայտ է հայ գրքարվեստի այն դպրոցի մոտեցման ազդեցությունը, որի հիմքը դրեց Եղիշե

¹ **Исмаилова Е.** Восточная миниатюра. Ташкент, 1978.

Չարենցը՝ «Հայպետհրատը» ղեկավարելիս: Այդ դպրոցի ներկայացուցիչներն էին Մ.Սարյանը, Հ.Կոջոյանը, Մ. Արուտչյանը: Այստեղ միավորված են գրական հիմքը և ժողովրդի՝ դարերով եկած էպիկական աշխարհը նկատմամբ, որն ամրագրվել էր նկարիչների գեղարվեստական լուծումներում:

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

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

1988թ. նկարիչը ձևավորեց Պարոյր Սևակի «Մուտքը» փոքրիկ ժողովածուն, որտեղ զետեղված են բանաստեղծի վաղ, պատերազմական շրջանի ստեղծագործությունները, Ռաֆայել Պատկանյանի «Աստղիկներ» բանաստեղծական հավաքածուն: 1984-1987թթ. նկարիչն անդրադառնում է ֆրանսիացի մեծանուն գրող Ալեքսանդր Դյումայի վեպերին՝ «Երեք հրացանակիրները» (1984), «Քսան տարի անց» (1985), «Վիկոնտ դը Բրաժելոն» (1985) և «Ասկանիո» (1986), որոնք լույս տեսան ռուսաց լեզվով: Գրքերի կազմերը լուծված են մեծադիր, կենտրոնում՝ կարտուշի մեջ, մեկական սյուժետային դրվագ է, իսկ հեղինակի անունն ու գրքի վերնագիրը սիմետրիկ դասավորված են պատկերից վերև և ներքև:

Արդեն կազմի ձևավորումից երևում է նկարչի լուրջ վերաբերմունքը և նախնական խոր ուսումնասիրության արդյունքը: Թվացյալ հավաքվածության և կուռ կառուցվածքի մեջ, երբ խորանում են առանձին դետալների մեջ, ակնհայտ երևում են նկարչի մասնագիտական վարպետությունը և գրական երկի, դարաշրջանի իմացությունը: «Երեք հրացանակիրներ»-ի կազմի համար ընտրված է դինամիկ, այսպես կոչված «ծակված» շրիֆտը, որի դեպքում լրիվ արդարացված է չորս հերոսների կոմպոզիցիոն դասավորվածությունը: Նրանք խորքից գալիս են դուրս՝ դեպի դիտողը՝ ասես գրքից դուրս գալով ընթերցողին

ընդառաջ՝ հրավիրելով վերջինիս հաղորդակիցը դառնալու նրանց արկածներին: Տառային շրիֆտը շարժուն է, կետիկային, ուրիշակ: «Քսան տարի անց»-ի դեպքում ընտրված է դասական ստատիկ շրիֆտ, որը ամրացնում և ֆիքսում է կենտրոնում պատկերված ձիու վրա սլացող ֆիգուրը: Այստեղ կենտրոնական շարժումը կասեցվում, հանգստացվում և պահվում է տառերի օգնությամբ:

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

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

Դ'Արտանյանի հանդիպումը կարդինալ Ռիշելյեի հետ կառուցված է ստատիկ հանգստի և շարժման հակասության վրա: Դա երևում է թե՛ կերպարներում և թե՛ ինտերիերում: Կարդինալը պատկերված է էջի աջ անկյունում՝ զբաղեցնելով գրեթե ողջ բարձրությունը: Նրա դիրքը հանգիստ է, արտաքինապես թվացյալ հանգիստ է նաև նրա մտախոհ հայացքը: Ընդգծված է ձեռքերի դանդաղ շարժումը, որը սակայն մատնում է նրա նենգ մտքերը: Դ'Արտանյանը քայլում է խորքից դեպի առաջին պլան, շեղանկյունով: Համաձայն տեքստի՝ նրան հրավիրել էին շախմատ խաղալու: Հատակը պատկերված է շախմատի տախտակի քառակուսիներով: Եվ այդ շախմատը դառնում է երկու հերոսների, երկու սուբյեկտիվ ընտրության՝ խիզախի և նենգի, երկու դրսևորման՝ բարու և չարի մի բարդ, բազմաթիվ կոմբինացիաներից բաղկացած խաղ: Հետևում պատկերված պալատի սյուններն իրենց ստատիկությամբ ընդգծում են հերոսների անհանդուրժելի ներքին պայքարը՝ ներխուժելով իրավի-

ճակ իրենց դուրս ցցված ցցուն անկյուններով:

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

Այլ կերպ են լուծված Մ. Բուլգակովի վեպերի ձևավորումները (ռուսերեն, 1986-1987թթ.): Այստեղ Բաղդասարյանն օգտագործում է չափազանցման սկզբունքը: Պատկերները դարձյալ էջային են: Առավել հետաքրքիր մոտեցում ենք տեսնում «Թատերական վեպի» ձևավորման մեջ: Այստեղ միտումնավոր խախտված են հեռանկարի կանոնները, օգտագործված է հակառակ կամ միջնադարյան հեռանկար: Տվյալ մոտեցման դեպքում ընթերցողը ոչ թե զուտ դիտող է, այլ «մտնելով» հորինվածքի մեջ՝ դառնում է համամասնակից: Հատման կետը տեղափոխվում է պատկերի ներսից դեպի պատկերից դուրս, ինչի հետևանքով պատկերը երիզող շրջանակը ենթագիտակցորեն դադարում է գոյություն ունենալուց: Ընթերցողը «մտնում է» նկարի մեջ, և բոլոր իրադարձություններն արդեն կատարվում են նրա շուրջը: Այս մոտեցումն արդարացված է առավել, երբ խոսքը վերաբերում է Բուլգակովին. երբ գրողը բացահայտվում է յուրաքանչյուրի համար յուրովի, լի գաղտնիքներով և խորը փիլիսոփայական ասելիքով: Ընթերցելիս յուրաքանչյուրս դառնում ենք համաստեղծագործող՝ կերտելով և ստեղծելով մեր սեփական բուլգակովյան աշխարհը: Այս պարագայում Արա Բաղդասարյանի լուծումը շատ ճիշտ է, ներգրավելով ընթերցողին՝ նկարիչը չի պնդում սեփական տեսակետը, այլ հնարավորություն է տալիս յուրաքանչյուրին ինքնուրույն հասնելու և ընկալելու մեծ գրողի աշխարհը:

Կերպարները լուծված են ակտիվ լուսաստվերային մեծ անցումներով և հիշեցնում են ծաղրանկարներ: Դրա հետ մեկտեղ, յուրաքանչյուր կերպար ունի շեշտված վառ անհատական բնութագիր: Թատերական ֆարսի տպավորությունն ավելի է շեշտվում պատկերը շրջանակող վարագույրի օգնությամբ: Չկան օգնական երկրորդական մանրամասներ, դետալներ, նկարիչը կենտրո-

նանում է իմաստային շեշտերի վրա՝ կերպարի ներաշխարհի և անհատականություն, ձեռքերի շարժում, սեղանին մեկնված դիմակներ:

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

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

«Վարպետը և Մարգարիտան» վեպի ձևավորումներում (Երևան, 1990թ.) հեղինակն աշխատել է օֆորտի տեխնիկայով: Մանր առանձին նյարդային գծանկարի բծերն առավել ուժեղացնում են միստիկ զգացողությունը: Շտրիխներն արված են տարբեր ուղղություններով՝ շեղանկյուն, հորիզոնական, ուղղահայաց, կլոր գալարներով: Այդ բազմազանությունը խորացնում է հուզական ընկալումը: Սակայն նկարչի վարպետությունն այն է, որ այսչափ բազմաթիվ գծանկարչական հնարքներ օգտագործելով, նա չի ջարդում կոմպոզիցիան, այն, միևնույնն է, ներդաշնակ է և կուռ: Այստեղ օգտագործված է համադրված կոնաձև հեռանկար. սեզանական «գործողությունն ընդգրկելու» միտումը տեսնում ենք և այստեղ: Իրականությունը ծավալվում է մեր՝ դիտողի շուրջը, շնորհիվ նրա, որ դիտակետը տեղափոխված է պատկերի ներսը:

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

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

Հայ գրողներից Արա Բաղդասարյանն անդրադարձել է Ս. Կապուտիկյանի «Ընտրանի» (Երևան, 1999), Վ. Տերյանի «Ձոների գիրք» (Երևան, 2001), Ժ. Անանյանի «Ուղևորություն տաքսի տաքսիով» (Երևան, 2002) երկերին:

Բացի դասական գրողների երկերի ձևավորումներից, Բաղդասարյանը ձևավորել է նաև մանկապատանեկան գրականություն. Դ. Դեֆոյի «Ռոբինզոն

Կրուզր» (Երևան, 1995), դպրոցական դասագրքերի ձևավորումներ (օրինակ, հսկայի կերպարը համանուն պատմվածքի համար, «Հայ գրականություն, 5-րդ դասարան», Երևան, 2003): Մանուկների համար իսկական նվեր կարելի է համարել «Ով է, ինչ է» մանկական քառահատոր հանրագիտարանի ընդհանուր ձևավորումը (Երևան, 1984-1987 թթ.):

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

Մեծ աշխատանք է կատարել Ա. Բաղդասարյանը նաև գրքի տառատեսակների ոճավորման խնդրում: Նկարչի ուսումնասիրություններն ունեցան տարբեր հրապարակումներ, որոնցում նա առանձնացրեց անվանատառերի, տեքստային տառերի, մանկական գրքին համապատասխանող շրիֆտների տառատեսակների բոլոր հնարավոր տարբերակների կարևորությունը:

Արա Բաղդասարյանը ճանաչում էր և գիտեր գրքի ձևավորման բոլոր գաղտնիքները. դա է պատճառը, որ նա կարող էր իրեն թույլ տալ նույն վարպետությամբ ձևավորել թե՛ մանկական գրականություն, թե՛ դասական գրողների երկեր, թե՛ պարբերական ամսագրեր, թե՛ արվեստի այլոսներ: Վերջիններից են Մարտին Միքայելյանի «Վարդգես Սուրենյանց» այլոսի ձևավորումները², «Հայ արվեստի պատմություն» գրքի ձևավորումը³: Իսկ նկարչի պրակտիկ գիտելիքների և ողջ աշխատանքային փորձի հանրագումարն ամփոփված է մեզանում եզակի մի խոշոր տեսական աշխատության մեջ՝ «Ինչպես է ստեղծվում գիրքը» (Երևան, 2010), որտեղ ուսումնասիրված են գրքային գրաֆիկան, նրա տեսակները, առանձնահատկություններն ու տեխնիկական հիմնախնդիրները⁴:

Արա Բաղդասարյանը նոր բարձունքների հասցրեց XX դարի երկրորդ կեսի հայկական տպագրական գրաֆիկան, նույնիսկ ամենադժվար 80-90-ական թվականներին, երբ տպագրության մակարդակը դեռ շատ ցածր էր, իսկ երկիրն ապրում էր ծանր սոցիալական և պատերազմական պայմաններում: Դա պայմանավորված էր բարձր գեղարվեստական ճաշակով և նկարչական նուրբ զգացողությամբ, Մոսկվայում ստացած մասնագիտական հմտություն-

² Միքայելյան Մ., Վարդգես Սուրենյանց, այլոս, Երևան, 2002:

³ Աղայան Ա., Հակոբյան Հ., Հասրաթյան Մ., Ղազարյան Վ., Հայ արվեստի պատմություն, Երևան, 2009:

⁴ Բաղդասարյան Ա., Ինչպես է ստեղծվում գիրքը, Երևան, 2010:

ներով, տարբեր մշակույթներին քաջածանոթ լինելու, Արևելքն ու Արևմուտքը զգալու, նրանց ոճական առանձնահատկությունները կիրառելու և, վերջապես, տարբեր տեխնիկական հնարքներին տիրապետելու հնարավորություններով:

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Հոդվածը գեղանկարիչ Արա Բաղդասարյանի գրքային գրաֆիկայի մասին է: Նրա սևեռումներն ուղղված են գրքի առանձին բաղադրիչներին՝ ֆորզագ, բացվածք, գլխատառ, և ստեղծում են միասնական մի գիծ, որը կերտում է գիրքը՝ որպես կուռ, միատարր հորինվածք:

Նկարչի գեղարվեստական և գեղագիտական հնարավորություններն ու նախընտրանքները շատ լայն են, նույնքան համոզիչ են նրա ձևավորած գեղարվեստական գրականությունը, դասագրքերը, նկարչական ալբոմները, գիտական ուսումնասիրությունները: Արա Բաղդասարյանը գրքի ձևավորմանը մոտենում է խորքային: Նկարչի արվեստում ակնհայտ են ռուսական գրքարվեստի լավագույն վարպետների՝ Ֆավորսկու և Լյախովի դպրոցի պրակտիկական և տեսությունը: Դա էպիկականը, մոնումենտալը քնարական-լիրիկականի հետ միավորելու հնարավորությունն է: Ցանկացած, անգամ փոքր ֆորմատի գիրք ձևավորելիս նկատվում է Բաղդասարյանի՝ լայնամասշտաբ մտածողի, մոնումենտալիստի մոտեցումը:

Բանալի բաներ – Արա Բաղդասարյան, գրքային գրաֆիկա, ֆորզագ, գրականություն, դասագրքեր, նկարչական ալբոմներ, Ֆավորսկի, Լյախով, էպիկական, մոնումենտալ, քնարական, լիրիկական, մոնումենտալիստ:

СЕРГЕЙ АБОВЯН

КНИЖНАЯ ГРАФИКА АРА БАГДАСАРЯНА

В статье исследуется книжная графика Ара Багдасаряна. Его внимание привлекает все: форзац, заглавная буква, разворот, единая продуманная линия, способная представить книгу, как органичное целое.

Художественные возможности художника безграничны: он одинаково оригинален и убедителен, как в оформлении художественной литературы, так и учебников, научных исследований. В творчестве Ара Багдасаряна прослеживается влияние корифеев русской книжной графики – В. Фаворского и В. Ляхова, возможность слияния монументального с лирическим. Даже в иллюстрациях малого формата налицо ширококомасштабное и монументальное мышление.

Ключевые слова – книжная графика, Ара Багдасарян, форзац, заглавная буква, разворот, продуманная линия, книга, органичное целое, корифей, В. Фаворский, В. Ляхов, формат, широкомасштабный, монументальный.

SERGEY ABOVYAN

BOOK GRAPHICS OF ARA BAGDASARYAN

In the article Ara Bagdasaryan's book graphics are investigated. His attention is drawn to everything: a fly-leaf, a capital letter, a turn, a uniform thought-over line capable to present the book as an organic whole.

Artistic opportunities of the artist are boundless: he is equally original and convincing, both in illustration of fiction and textbooks, scientific researches.

In creativity of Ara Bagdasaryan is traced influence of coryphaeuses of Russian book graphics – V. Favorskii and V. Lyakhov, a possibility of connection of monumental with lyrical. Even in illustrations of a small format large-scale and monumental thinking is available.

Key words – book graphics, Ara Bagdasaryan, fly-leaf, capital letter, turn, thought-over line, book, organic whole, coryphaeus, V. Favorskii, V. Lyakhov, format, large-scale, monumental.

ՏԵՂԵԿՈՒԹՅՈՒՆ ՀԵՂԻՆԱԿՆԵՐԻ ՄԱՍԻՆ

1. **Մարտին Հարությունյան** – արվեստագիտության թեկնածու, ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի սփյուռքահայ արվեստի և միջազգային կապերի բաժնի ավագ գիտաշխատող, Երիտասարդ արվեստաբանների խորհրդի նախագահի տեղակալ, Երևանի պետական համալսարանի Իջևանի մասնաճյուղի դեկորատիվ կիրառական արվեստի և դիզայնի ամբիոնի վարիչ:
2. **Նիկոլայ Կոստանդյան** – արվեստագիտության թեկնածու, Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտի տնօրեն:
3. **Հռիփսիմե Վարդանյան** – արվեստագիտության թեկնածու, Երևանի պետական համալսարանի հայ արվեստի պատմության և տեսության ՅՈՒՆԵՍԿՕ-ի ամբիոնի դասախոս:
4. **Էդգար Գյանջումյան** – Քրիստափոր Քուչնարյանի անվան արվեստի դպրոցի տնօրեն, Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի հայցորդ (գիտական ղեկավար՝ Ն.Ավետիսյան):
5. **Տաթևիկ Շահկույան** – արվեստագիտության թեկնածու, ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի երաժշտության բաժնի ավագ գիտաշխատող, Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտի գիտական բաժնի վարիչ, Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի դասախոս:
6. **Արեգ Հասրաթյան** – ճարտարապետության թեկնածու, դոցենտ, ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի ճարտարապետության բաժնի ավագ գիտաշխատող, Ճարտարապետության և շինարարության Հայաստանի ազգային համալսարանի դասախոս:
7. **Գոռ Սալնազարյան** - ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի երաժշտության բաժնի ասպիրանտ, Ղ.Սարյանի անվան արվեստի դպրոցի դասատու (գիտական ղեկավար՝ Ա.Ասապրյան):
8. **Դավիթ Նահապետյան** – ճարտարապետության թեկնածու, Ճարտարապետության և շինարարության Հայաստանի ազգային համալսարանի ճարտարապետության տեսության, պատմաճարտարապետական ժառանգության վերականգնման, վերակառուցման, գեղեցիկ արվեստի պատմության ամբիոնի ասիստենտ, Ալ. Թամանյանի անվան

ճարտարապետության ազգային թանգարան-ինստիտուտի գիտաշխատող:

9. **Շուշանիկ Մուրադյան** - ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի սփյուռքահայ արվեստի և միջազգային կապերի բաժնի գիտաշխատող (գիտական ղեկավար՝ Մ.Քամայյան):
10. **Մարիաննա Պողոսյան** - ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի երաժշտության բաժնի հայցորդ, Ա. Հեքիմյանի անվան երաժշտական դպրոցի դասատու (գիտական ղեկավար՝ Ա.Ասափրյան):
11. **Գայանե Պողոսյան** - ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի սփյուռքահայ արվեստի և միջազգային կապերի բաժնի ասպիրանտ, Հայաստանի գեղարվեստի պետական ակադեմիայի աշխատակից (գիտական ղեկավար՝ Հ.Սիմոնյան):
12. **Սաթենիկ Ղափլանյան** - ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի երաժշտության բաժնի հայցորդ, Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի դասախոս (գիտական ղեկավար՝ Ա.Ասափրյան):
13. **Նարե Նադարյան** - ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի սփյուռքահայ արվեստի և միջազգային կապերի բաժնի հայցորդ (գիտական ղեկավար՝ Ա.Աղասյան):
14. **Մարգարիտա Քամայյան** - արվեստագիտության թեկնածու, ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի գիտքարտուղար, սփյուռքահայ արվեստի և միջազգային կապերի բաժնի ավագ գիտաշխատող:
15. **Անի Հակոբյան** - ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի ժողովրդական երաժշտության բաժնի կրտսեր գիտաշխատող, Ռ.Մելիքյանի անվան պետական երաժշտական քոլեջի դասատու, Հ.Դանիելյանի անվան արվեստի դպրոցի դասատու (գիտական ղեկավար՝ Ա. Փահլևանյան):
16. **Անի Աճառյան** - արվեստագիտության թեկնածու, Հայաստանի գեղարվեստի պետական ակադեմիայի դասախոս, Ճարտարապետության և շինարարության Հայաստանի ազգային համալսարանի դասախոս:
17. **Մերի Գրիգորյան** - ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի երաժշտության բաժնի հայցորդ, Սայաթ-Նովայի անվան երաժշտական դպրոցի դասատու (գիտական ղեկավար՝ Ա.Ասափրյան):
18. **Արփինե Սիմոնյան** - Մ.Մաշտոցի անվան հին ձեռագրերի գիտահետազոտական ինստիտուտի կրտսեր գիտաշխատող (գիտական ղեկավար՝ Ս.Մանուկյան):

19. **Հովհաննես Մանուկյան** - արվեստագիտության թեկնածու, ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի երաժշտության բաժնի գիտաշխատող:
20. **Սյուզաննա Գրիգորյան** - ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի սփյուռքահայ արվեստի և միջազգային կապերի բաժնի հայցորդ, ԽՍ.Արվելյանի անվան հայկական պետական մանկավարժական համալսարանի արվեստի պատմության, տեսության և մշակութաբանության ամբիոնի աշխատակից (գիտական ղեկավար՝ Հ.Հակոբյան):
21. **Քնար Կարվալյան** - ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի կերպարվեստի բաժնի հայցորդ, Մ.Սարյանի տուն-թանգարանի գիտաշխատող (գիտական ղեկավար՝ Ս.Մանուկյան):
22. **Աննա Հայրապետյան** - ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի երաժշտության բաժնի հայցորդ, Գ.Բուդաղյանի անվան արվեստի դպրոցի դասատու, Սայաթ-Նովայի անվան երաժշտական դպրոցի դասատու (գիտական ղեկավար՝ Ա.Ասատրյան):
23. **Լիլիթ Արսենյան** - արվեստագիտության թեկնածու, ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի երաժշտության բաժնի ավագ գիտաշխատող, Երիտասարդ արվեստաբանների խորհրդի նախագահի տեղակալ:
24. **Արմինե Քթոյան** - Ճարտարապետության և շինարարության Հայաստանի ազգային համալսարանի ճարտարապետության ֆակուլտետի մագիստրանտ (գիտական ղեկավար՝ Դ.Նահապետյան):
25. **Արմենուհի Բաբոյան** - ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի երաժշտության բաժնի հայցորդ, Երևանի ջազային և էստրադային արվեստի պետական քոլեջի դասախոս (գիտական ղեկավար՝ Ծ.Մովսիսյան):
26. **Հրանտ Հովսեփյան** - ճարտարապետության թեկնածու, ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի ճարտարապետության բաժնի գիտաշխատող, Ճարտարապետության և շինարարության Հայաստանի ազգային համալսարանի դասախոս:
27. **Անի Գրիգորյան** - ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի սփյուռքահայ արվեստի և միջազգային կապերի բաժնի հայցորդ, Ալ. Թամանյանի անվան ճարտարապետության ազգային թանգարան-ինստիտուտի տնօրենի տեղակալ (գիտական ղեկավար՝ Ա.Աղասյան):
28. **Մարի Աբրահամյան** - ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի սփյուռքահայ արվեստի և միջազգային կապերի բաժնի հայցորդ (գիտական ղեկավար՝ Մ.Կիրակոսյան):

29. **Ասյա Սահակյան** - ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի սփյուռքահայ արվեստի և միջազգային կապերի բաժնի հայցորդ, Մ.Մալունցյանի անվան արվեստի դպրոցի փոխտնօրեն, թատերական բաժնի ղեկավար (գիտական ղեկավար՝ *Ս.Գալստյան*):
30. **Լիլիթ Հարությունյան** - Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտի գիտաշխատող, Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի ասպիրանտ (գիտական ղեկավար՝ *Մ.Նավոյան*):
31. **Մերի Կիրակոսյան** - արվեստագիտության թեկնածու, ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի սփյուռքահայ արվեստի և միջազգային կապերի բաժնի ավագ գիտաշխատող, Երիտասարդ արվեստաբանների խորհրդի նախագահ:
32. **Մարինե Մավիսակալյան** - ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի երաժշտության բաժնի հայցորդ, Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի Երաժշտության պատմության ամբիոնի դասախոս (գիտական ղեկավար՝ *Ա.Ասափրյան*):
33. **Նահրա Մադոյան** - ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի երաժշտության բաժնի հայցորդ, Խ.Աբովյանի անվան հայկական պետական մանկավարժական համալսարանի Երաժշտության մանկավարժության ամբիոնի դասախոս (գիտական ղեկավար՝ *Ա.Ասափրյան*):
34. **Սերգեյ Աբովյան** - ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի սփյուռքահայ արվեստի և միջազգային կապերի բաժնի ասպիրանտ, Հայաստանի գեղարվեստի պետական ակադեմիայի դասախոս (գիտական ղեկավար՝ *Ա.Աղասյան*):

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Մերի Կիրակոսյան – ԵՐԻՏԱՍԱՐԴ ՀԱՅ ԱՐՎԵՍՏԱԲԱՆՆԵՐԻ ԳԻՏԱԿԱՆ
ՏԱՍՆԵՐԿՈՒԵՐՈՐԴ ՆՍՏԱՇՐՋԱՆԸ՝ ՆՎԻՐՎԱԾ
ՀՈՎՀԱՆՆԵՍ ԱՅՎԱԶՈՎԱԿՈՒ ԾՆՆԴՅԱՆ 200-ԱՄՅԱԿԻՆ

(3-9)

Մարտին ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ – «ԵՐԵՎԱՆԻ ՓՈՂՈՑՆԵՐԻ ՈՒ ԴՐԱՆՑ
ՀԱՐԱԿԻՑ ԿԱՌՈՒՅՑՆԵՐԻ ՆԱԽԱԳԾՄԱՆ, ԿՈՄՊՈԶԻՑԻԱՅԻ, ԴԻՋԱՅՆԻ
ՈՒ ԱՐՏԱՔԻՆ ՁԵՎԱՎՈՐՄԱՆ ԽՆԴԻՐՆԵՐՆ ՈՒ ԲԱՐԵԼԱՎՄԱՆ
ՀՆԱՐԱՎՈՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ» ԳԻՏԱԿԱՆ ԹԵՄԱՅԻ
ԱՐՏԱՍԱՀՄԱՆՅԱՆ ՀԵՏԱԶՈՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

(10-13)

Նիկոլայ ԿՈՍՏԱՆԴՅԱՆ – ՄԱՐԳԱՐԻՏ ԲԱԲԱՅԱՆԸ ԳՈՀԱՐԻԿ
ՂԱԶԱՐՈՍՅԱՆԻ ՄԱՍԻՆ

(14-21)

Հռիփսիմե ՎԱՐԴԱՆՅԱՆ – ՌՈՒԴՈՒՖ ԽԱՉԱՏՐՅԱՆ. ԳԾԱՆԿԱՐՆԵՐ
ԼԵՎԿԱՍԻ ՎՐԱ

(22-31)

Էդգար ԳՅԱՆՋՈՒՄՅԱՆ – ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՌՈՔԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆ ԷՋԵՐԻՑ
(32-39)

Տաթևիկ ՇԱԽԿՈՒԼՅԱՆ – ՖՈՒԳԱՅԻ ԺԱՆՐԻ ՁԵՎԱՎՈՐՈՒՄԸ ՀԱՅ
ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ

(40-45)

Արեգ ՀԱՍՐԱԹՅԱՆ – ՍԵՎԱՆԱՎԱՆՔԻ ՃԱՐՏԱՐԱՊԵՏԱԿԱՆ ՀԱՄԱԼԻՐԸ
(46-52)

Գոռ ՍԱԼՆԱԶԱՐՅԱՆ – ԻՇԽԱՆՈՒՀԻ ՄԱՐԻԱՄ ԹՈՒՄԱՆՅԱՆԻ ՀՈՒՇԵՐԸ
ԲԵԳԼԱՐ ԱՄԻՐՋԱՆՅԱՆԻ ՄԱՍԻՆ

(53-60)

Դավիթ ՆԱՀԱՏԱԿՅԱՆ – ԲԱՆԱԿԻ ՏԱՃԱՐԻ ՔԱՐՏԱԾ
ՎԱՐՊԵՏՆԵՐԻ ՆՇԱՆՆԵՐԸ

(61-68)

Շուշանիկ ՄՈՒՐԱԴՅԱՆ – ՀԱԿՈՔ ՊԱՐՈՆՅԱՆԻ ԵՐԿԵՐԸ ԱՐԱ
ԲԵՔԱՐՅԱՆԻ ՆԿԱՐԱԶԱՐԴՈՒՄՆԵՐՈՒՄ

(69-77)

Մարիաննա ՊՈՂՈՍՅԱՆ – ԼԱՐԱՅԻՆ ԿՍՄԻԹԱՅԻՆ ԳՈՐԾԻՔՆԵՐԻ
ՊԱՏԿԵՐՆԵՐԸ ՀՆԱԳՈՒՅՆ ԳՏԱԾՈՆԵՐԻ ՎՐԱ ԵՎ
ԴՐԱՆՑ ԿԱՊԸ ԿԻԹԱՌԻ ՀԵՏ

(78-84)

Գայանե ՊՈՂՈՍՅԱՆ – ԶՈՀԱԲԵՐՈՒԹՅԱՆ ՄՈՏԻՎԸ ՎԱՆԻ
ԹԱԳԱՎՈՐՈՒԹՅԱՆ ԱՐՎԵՍՏՈՒՄ

(85-91)

- Սաթենիկ ՂԱՓԼԱՆՅԱՆ – ՄԻՀՐԱՆ ԹՈՒՄԱՃԱՆԻ
ՀՐԱՊԱՐԱԿԱԽՈՍԱԿԱՆ-ԵՐԱԺՇՏԱԳԻՏԱԿԱՆ ԳՈՐԾՈՒՆԵՈՒԹՅՈՒՆԸ
(92-102)
- Նարե ՆԱԴԱՐՅԱՆ – ԽԱՉԱՏՈՒՐ ԻՍԿԱՆԴԱՐՅԱՆԻ «ԳԻՔՈՐ»
ՔԱՆԴԱԿԱՇԱՐԸ
(103-108)
- Մարգարիտա ՔԱՄԱԼՅԱՆ – ՀՈՎՀԱՆՆԵՍ ԹՈՒՄԱՆՅԱՆԻ
ԴԻՄԱՆԿԱՐՆԵՐԸ
(109-115)
- Անի ՀԱԿՈՔՅԱՆ – ՎԱՅՈՑ ՁՈՐԻ ՕՐՈՐՆԵՐԻ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ԲԱՐԲԱՌԻ
ՀԵՏԱԶՈՏՈՒԹՅԱՆ ՓՈՐՁ՝ 33 ԵՎ ՄԵԿ ՕՐՈՐԵՐԳԻ ՕՐԻՆԱԿՈՎ
(116-123)
- Անի ԱՃԱՌՅԱՆ – ԱԶԴԱԳՐԵՐԻ ԴԻՋԱՅՆԻ
ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ ԵՎ ԴՐՍԵՎՈՐՈՒՄՆԵՐԸ ՀԱՅ
ԱՐՎԵՍՏՈՒՄ
(124-131)
- Մերի ԳՐԻԳՈՐՅԱՆ – ՍՏԵՓԱՆ ԷԼՄԱՍԻ ԴԱՇՆԱՄՈՒՐԱՅԻՆ ԱՌԱՋԻՆ
ԿՈՆՑԵՐՏԸ
(132-135)
- Արիփնե ՍԻՄՈՆՅԱՆ – ՄԱՇՏՈՑՅԱՆ ՄԱՏԵՆԱԴԱՐԱՆԻ ՀՄՐ 3708
ՁԵՌԱԳՐԻ ՄԱՆՐԱՆԿԱՐՉԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏԸ
(136-146)
- Հովհաննես ՄԱՆՈՒԿՅԱՆ – ԳԵՐՄԱՆԱՑԻ ԵՐԳԵՀՈՆԱՀԱՐ՝ ՄԱՐՏԻՆ
ԼՅՈՒԿԵՐ
(147-150)
- Սյուզաննա ԳՐԻԳՈՐՅԱՆ – ՆԱԽԱՔՐԻՍՏՈՆԵԱԿԱՆ ՇՐՋԱՆԻ
ԽՃԱՆԿԱՐՆԵՐՆ ԱՐՏԱՇԱՏՈՒՄ
(151-157)
- Քնար ԿԱՏՎԱԼՅԱՆ – ԳՐԻԳՈՐ ԼՈՒՍԱՎՈՐՉԻ ՊԱՏԿԵՐԸ ՄԵՍՐՈՊ
ՄԱՇՏՈՑԻ ԱՆՎԱՆ ՄԱՏԵՆԱԴԱՐԱՆՈՒՄ ՊԱՀՎՈՂ XVII ԴԱՐԻ
ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՁԵՌԱԳՐԵՐՈՒՄ
(158-164)
- Աննա ՀԱՅՐԱՊԵՏՅԱՆ – ՀԱՅԱՍՏԱՆՅԱՆ ՋԱՋԻ ԱԿՈՒՆՔՆԵՐՈՒՄ
(165-170)
- Լիլիթ ԱՐՏԵՄՅԱՆ – ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՀԱՄԱԺՈՂՈՎ. ԱՆՑԱԾ
ՈՒՂԻՆ ԵՎ ՁԵՌՔԲԵՐՈՒՄՆԵՐԸ
(171-179)
- Դավիթ ՆԱՀԱՏԱԿՅԱՆ, Արմիլնե ՔԹՈՅԱՆ – ԴԻԼԻՍԿԱՅԻ ԲՆԱԿԵԼԻ
ՀԱՄԱԼԻՐԻ ՃԱՐՏԱՐԱՊԵՏԱԿԱՆ ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ
(180-191)
- Արմենուհի ԲԱԲԼՈՅԱՆ – ԳԵՎՈՐԳ ԱՐՄԵՆՅԱՆԻ «ԽՈՐՏԱԿՈՒՄ» ՕՊԵՐԱՆ
(192-200)

Հրանտ ՀՈՎՍԵՓՅԱՆ - ՄԱՅՐԱՎԱՆՔԻ ՍԲ. ԱՍՏՎԱԾԱԾԻՆ ԵԿԵՂԵՑՈՒ
ՎԵՐԱԿԱԶՄՈՒԹՅԱՆ ՆԱԽԱԳԾԻ ԽՆԴԻՐՆԵՐՆ ՈՒ ԴՐԱՆՑ
ԼՈՒԾՈՒՄՆԵՐԸ

(201-210)

Անի ԳՐԻԳՈՐՅԱՆ – ՊԱՆԹԵՈՆԱՅԻՆ ՀՈՒՇԱԿՈԹՈՂՆԵՐԻ
ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ԵՎ ՏԻՊԱԲԱՆԱԿԱՆ ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ
ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ԵՐՐՈՐԴ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ ԺԱՄԱՆԱԿԱՇՐՋԱՆՈՒՄ

(211-219)

Մարի ԱԲՐԱՀԱՄՅԱՆ – ԿՆՈՋ ԿԵՐՊԱՐԸ ՍՏԵՓԱՆ ԱՂԱՋԱՆՅԱՆԻ
ԱՐՎԵՍՏՈՒՄ

(220-229)

Ասյա ՍԱՀԱԿՅԱՆ – ԲՆՈՒՅԹՈՎ ԿԱՏԱԿԵՐԳԱԿԱՆ
ԵՐԿԽՈՍՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ ՀԱՅԿԱԿԱՆ
ՖԻԼՄԵՐՈՒՄ

(230-240)

Լիլիթ ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ – «ԴԱՐՁՎԱԾՔ» ՁԱՅՆԵՂԱՆԱԿՆԵՐԸ ՀԱՅ
ՀՈԳԵՎՈՐ ԵՐԳԱՐՎԵՍՏԻ ՎԵՆԵՏԻԿՅԱՆ ԵՐԳՎԱԾՔՈՒՄ
(ԵՐՐՈՐԴ ՁԱՅՆ ԵՎ ԵՐՐՈՐԴ ԿՈՂՄ «ԴԱՐՁՎԱԾՔՆԵՐԻ» ՕՐԻՆԱԿՈՎ)

(241-248)

Մերի ԿԻՐԱԿՈՍՅԱՆ – ՎԼԱԴԻՄԻՐ ԲԱՐԽՈՒԴԱՐՅԱՆԸ ԵՎ ՀՀ ԳԱԱ
ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏԸ

(ՆՎԻՐՎՈՒՄ Է ԱԿԱԴԵՄԻԿՈՍ Վ.ԲԱՐԽՈՒԴԱՐՅԱՆԻ
ԾՆՆԴՅԱՆ 90-ԱՄՅԱ ՀՈՐԵԼՅԱՆԻՆ)

(249-257)

Մարինե ՄԱՎԻՍԱԿԱԼՅԱՆ – ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅՈՒՆԸ ՈՐՊԵՍ ԱՐՎԵՍՏԻ
ՏԵՍԱԿ (Ռաֆայել Հովհաննեսի Ստեփանյանի հիշատակին)

(258-263)

Նաիրա ՄԱԴՈՅԱՆ – ԷՋԵՐ ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՊԵՏԱԿԱՆ ԵՐԳՉԱԽՄԲԻ
ՍՏԵՂԾՄԱՆ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆԻՑ

(264-270)

Արուսյան ՍԵՐԳԵՅ – ԳՐՔԱՅԻՆ ԳՐԱՖԻԿԱՆ՝ ՈՐՊԵՍ ՄԱՍՍԱՅԱԿԱՆ
ՀԱՂՈՐԴԱԿՑՄԱՆ ՄԻՋՈՑ

(271-275)

Արուսյան ՍԵՐԳԵՅ – ԱՐԱ ԲԱՂԴԱՍԱՐՅԱՆԻ ԳՐՔԱՅԻՆ ԳՐԱՖԻԿԱՆ
(276-283)

ՏԵՂԵԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ ՀԵՂԻՆԱԿՆԵՐԻ ՄԱՍԻՆ

(էջ 284-287)

**ԵՐԻՏԱՍԱՐԴ ՀԱՅ ԱՐՎԵՍՏԱԲԱՆՆԵՐԻ
ԳԻՏԱԿԱՆ ՏԱՍՆԵՐԿՈՒԵՐՈՐԴ ՆՍՏԱՇՐՋԱՆ
(ՆՎԻՐՎՈՒՄ Է ՀՈՎՀԱՆՆԵՍ ԱՅՎԱԶՈՎՍԿՈՒ
ԾՆՆԴՅԱՆ 200-ԱՄՅԱԿԻՆ)**

(2017 թ. նոյեմբերի 22-ին և 23-ին)

Նստաշրջանի նյութեր

Խմբագիր՝ Ազատուհի Սահակյան
Համակարգչային էջադրումը՝ Վերա Պապյանի
Ռուսերեն և անգլերեն տեքստերի խմբագիր՝
արվեստագիտության թեկնածու Մարգարիտա Քամայան
Շապիկի դիզայնը՝ արվեստագիտության թեկնածու՝
Մարտին Հարությունյան

Հրատ. պատվեր N 853
Ստորագրված է տպագրության՝ 26.03.2018թ.
Չափսը՝ 60 x 84 ¹/₁₆, տպագր. 18,25 մամուլ:
Տպաքանակը՝ 120 օրինակ:
Գինը՝ պայմանագրային:

ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչության տպարան,
Երևան, Մարշալ Բաղդամյան պող. 24: