Փարավոն Միրզոյան, *Մարիաննա և Աննա Տիգրանյաններ*
2022, կտավ, յուղաներկ, 130x120
Фараон Мирзоян, *Марианна и Анна Тиграняны*
2022, холст, масло, 130x120
Paravon Mirzoyan, *Marianna and Anna Tigranyans*
2022, oil on canvas, 130x120

ISSN 2579-2830

ԱՐՎԵՍՏԱԳԻՏԱԿԱՆ ՀԱՆԴԵՍ

ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

JOURNAL OF ART STUDIES

ԱՐՎԵՍՏԱԳԻՏԱԿԱՆ ՀԱՆԴԵՍ
2022 № 1 (7)

1

2022

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

ԱՐՎԵՍՏԱԳԻՏԱԿԱՆ ՀԱՆԴԵՍ

ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

JOURNAL OF ART STUDIES

1 (7)

2022

ՀՀ ԳԱԱ «ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ» ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ
ИЗДАТЕЛЬСТВО «ГИТУТЮН» НАН РА
“GITUTYUN” PUBLISHING HOUSE OF NAS RA

ՎԵՑԱՄՍՅԱ ՀԱՆԴԵՍ, ԼՈՒՅՍ Է ՏԵՍՆՈՒՄ 2019 ԹՎԱԿԱՆԻ ՀՈՒՆԻՍԻՑ

ՀՐԱՏԱՐԱԿՎՈՒՄ Է ՀՀ ԳԱԱ ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏԻ ԳԻՏԱԿԱՆ ԽՈՐՀՐԴԻ ՈՐՈՇՄԱՄԲ

ԱՍԱՏՐՅԱՆ Աննա Գրիգորի – գլխավոր խմբագիր
ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ,
արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր
ՔԱՄԱԼՅԱՆ Մարգարիտա Արսենի – պատասխանատու քարտուղար
արվեստագիտության թեկնածու

ԽՄԲԱԳՐԱԿԱՆ ԽՈՐՀՈՒՐԴ

ԱՂԱՍՅԱՆ Արարատ Վլադիմիրի (Հայաստան)
ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ,
արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր
ԽԱՐԱՋԱՆՅԱՆ Ռաֆֆի Իսպիրի (Լատվիա, Ռիգա)
Լատվիայի վաստակավոր արտիստ,
արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր
ՀԱՍՐԱԹՅԱՆ Մուրադ Մարգարի (Հայաստան)
ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ, ՀՀ վաստակավոր ճարտարապետ,
ճարտարապետության դոկտոր, պրոֆեսոր
ՀԵՐԿԵԼԵԱՆ Մովսես Սեդրակի (Լիբանան, Բեյրութ)
արվեստագիտության թեկնածու
ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ Հենրիկ Վահանի (Հայաստան)
ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ, ՀՀ գիտության վաստակավոր գործիչ,
արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր
ՂԱԶԱՐՅԱՆ Արմեն Յուրիի (Ռուսաստան, Մոսկվա)
Ռուսաստանի ճարտարապետության և շինարարական գիտությունների ակադեմիայի թղթակից անդամ, Ռուսաստանի գեղարվեստի ակադեմիայի պատվավոր անդամ, ՀՀ ԳԱԱ արտասահմանյան անդամ, արվեստագիտության դոկտոր
ՂԱԶԱՐՅԱՆ Վիգեն Հովհաննեսի (Հայաստան)
ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ, ՀՀ մշակույթի վաստակավոր գործիչ,
արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր
ՉԵՊԱԼՈՎ Ալեքսանդր Իվանի (Ուկրաինա, Կիև)
Ուկրաինայի արվեստի վաստակավոր գործիչ,
արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր
ՍՈՒՎԱՐՅԱՆ Յուրի Միքայելի (Հայաստան)
ՀՀ ԳԱԱ ակադեմիկոս, ՀՀ գիտության վաստակավոր գործիչ, տնտեսագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր
ՏՕՆԱՊԵՏԵԱՆ Պատրիկ Զարեհի (Ֆրանսիա, Էքս-ան-Պրովանս)
արվեստի պատմության դոկտոր, պրոֆեսոր

ЖУРНАЛ ВЫХОДИТ 2 РАЗА В ГОД, ИЗДАЕТСЯ С ИЮНЯ 2019 ГОДА

ИЗДАЕТСЯ РЕШЕНИЕМ УЧЕНОГО СОВЕТА ИНСТИТУТА ИСКУССТВ НАН РА

АСАТРЯН Анна Григорьевна – главный редактор
заслуженный деятель искусств Республики Армения,
доктор искусствоведения, профессор
КАМАЛЯН Маргарита Арсеновна – ответственный секретарь
кандидат искусствоведения

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

АГАСЯН Арарат Владимирович (Армения)
член-корреспондент Национальной академии наук РА,
заслуженный деятель искусств РА, доктор искусствоведения, профессор
АСРАТЯН Мурад Маргарович (Армения)
член-корреспондент Национальной академии наук РА,
заслуженный архитектор РА, доктор архитектуры, профессор
ДОНАБЕДЯН Патрик Зареевич (Франция, Экс-ан-Прованс)
доктор истории искусства, профессор
КАЗАРЯН Армен Юрьевич (Россия, Москва)
член-корреспондент Российской академии архитектуры и строительных наук, почетный член Российской академии художеств, иностранный член Национальной академии наук РА, доктор искусствоведения
КАЗАРЯН Виген Оганесович (Армения)
член-корреспондент Национальной академии наук РА, заслуженный деятель культуры РА, доктор искусствоведения, профессор
ОГАНЕСЯН Генрик Ваганович (Армения)
член-корреспондент Национальной академии наук РА,
заслуженный деятель науки РА, доктор искусствоведения, профессор
СУВАРЯН Юрий Михайлович (Армения)
академик Национальной академии наук РА, заслуженный деятель науки РА, доктор экономических наук, профессор
ХАРАДЖАНЯН Раффи Испирович (Латвия, Рига)
заслуженный артист Латвии, доктор искусствоведения, профессор
ЧЕПАЛОВ Александр Иванович (Украина, Киев)
заслуженный деятель искусств Украины, доктор искусствоведения, профессор
ЭРКЕЛЯН Мовсес Седракович (Ливан, Бейрут)
кандидат искусствоведения

JOURNAL IS PUBLISHED 2 TIMES IN A YEAR, SINCE JUNE 2019

PUBLISHED BY THE DECISION OF THE SCIENTIFIC COUNCIL OF NAS RA INSTITUTE OF ARTS

ASATRYAN Anna – Editor-in-chief
Honored Worker of Arts of the RA, Doctor of Sciences (Arts), Professor
KAMALYAN Margarita – Responsible secretary
Doctor of Arts

EDITORIAL BOARD

AGHASYAN Ararat (Armenia)
Corresponding Member of National Academy of Sciences of RA,
Honored Worker of Arts of the RA, Doctor of Sciences (Arts), Professor
CHEPALOV Alexander (Ukraine, Kiev)
Honored Worker of Arts of the Ukraine, Doctor of Sciences (Arts), Professor
DONABEDIAN Patrick (France, Aix-en-Provence)
Doctor of Art History, Professor
GHAZARYAN Vigen (Armenia)
Corresponding Member of National Academy of Sciences of RA,
Honored Worker of Culture of the RA, Doctor of Sciences (Arts), Professor
HASRATYAN Murad (Armenia)
Corresponding Member of National Academy of Sciences of RA,
Honored Architect of the RA, Doctor of Sciences (Architecture), Professor
HERKELIAN Mosses (Lebanon, Beirut)
Doctor of Arts
HOVHANNISYAN Henrik (Armenia)
Corresponding Member of National Academy of Sciences of RA,
Honored Worker of Science of the RA, Doctor of Sciences (Arts), Professor
KAZARYAN Armen (Russia, Moscow)
Corresponding Member of the Russian Academy of Architecture and Construction Sciences,
Honorary Member of the Russian Academy of Arts,Foreign Member of National Academy of Sciences of RA, Doctor of Sciences (Arts)
KHARAJANYAN Raffi (Latvia, Riga)
Honored Artist of Latvia, Doctor of Sciences (Arts), Professor
SUVARYAN Yuri (Armenia)
Academician of National Academy of Sciences of RA, Honored Worker of Science of the RA,
Doctor of Economics, Professor

УДК : 7(479.25 + 470)
DOI: 10.54503/2579-2830-2022.1(7)-5

«РОССИЯ – АРМЕНИЯ. ДИАЛОГ НА ЯЗЫКЕ ИСКУССТВА»

Институт искусств НАН РА (и.о директора – доктор искусствоведения, профессор Анна Асатрян, научный руководитель – член-корреспондент НАН РА Арарат Агасян) совместно с Благотворительным фондом имени П.М. Третьякова (Москва, президент – Елена Бехтиева), при содействии Посольства Российской Федерации в Республике Армения 20-го мая 2022 года в Музее-институте Комитаса (директор – кандидат искусствоведения Николай Костандян) организовали дружеский вечер «Россия – Армения. Диалог на языке искусства». Для участия в Ереван прибыла делегация московских коллег, во главе с председателем Благотворительного фонда имени П.М. Третьякова, главным редактором журнала «Русское искусство» искусствоведом Еленой Владимировной Бехтиевой.

В дружеской встрече приняли участие Чрезвычайный и Полномочный посол Российской Федерации в Республике Армения Сергей Копыркин, члены Президиума Национальной академии наук Республики Армения, академик-секретарь отделения арменоведения и общественных наук НАН РА академик Юрий Суварян и академик-секретарь отделения естественных наук НАН РА академик Рубен Арутюнян, члены-корреспонденты НАН РА Аэлита Долуханян и Виген Казарян, заместитель министра образования, науки, культуры и спорта Армении Ара Хзмалян, начальник отдела иностранных дел МОНКС РА Ангелина Оганисян, начальник управления Евразийского региона МИД Армении Давид Вирабян и атташе отдела России управления Евразийского региона МИД РА Седа Геворгян, начальник управления организации научной деятельности Комитета по науке Армении, кандидат биологических наук Рузан Асатрян, специалист по

культурно-образовательным и гуманитарным проектам МКДЦ «Дом Москвы» в Ереване Арам Гюрджян, директор Института литературы имени М. Абегяна НАН РА, доктор филологических наук Вардан Деврикян, ректор Ереванского государственного института театра и кино, доктор филологических наук Лилит Арзуманян, главный редактор «Историко-филологического журнала» НАН РА, доктор филологических наук Анушаван Закарян, главный редактор «Экономического журнала» НАН РА, доктор экономических наук, профессор Ашот Тавадян, председатель Союза композиторов Армении, заслуженный деятель искусств Аремнии Арам Сатян, директор Национальной галереи Армении Марина Акопян, директор Музея русского искусства в Ереване (коллекция профессора Арама Абрамяна) Марине Мкртчян, директор Дома-музея Мартироса Сарьяна, кандидат филологических наук Рузан Сарьян, директор Дома-музея Ерванда Кочара, кандидат архитектуры Карине Кочар, директор Музея народного искусства Лусине Тороян, Народный художник Армении Фараон Мирзоян, директор средней музыкальной школы имени П.И. Чайковского, кандидат искусствоведения Мартун Костандян, представители научной и творческой интеллигенции, учащейся молодежи Армении, а также творческий коллектив журнала «Русское искусство» и сотрудники Института искусств НАН РА.

В ходе вечера армяно-российской дружбы намечалась ереванская презентация выпуска номера «Россия – Армения. Диалог на языке искусства» издаваемого Фондом П.М. Третьякова журнала «Русское искусство», который вышел в свет в ноябре 2021 года и московская презентация которой состоялась 27-го ноября 2021 года в Посольстве Республики Армения в Российской Федерации, а также подписание Договора о сотрудничестве между Институтом искусств НАН РА и Благотворительным фондом имени П.М. Третьякова.

Открывая дружеский вечер, директор Музея-института Комитаса **Николай Костандян** подчеркнул, что вечер является подтверждением связей и тесного диалога между армянским и русским народами. «Взаимное проникновение национальных культур Армении и России позволяет говорить об общей ткани культурного пространства, являющейся прочной основой для перспективного развития межгосударственных отношений», – отметил он.

В свою очередь Чрезвычайный и Полномочный посол Российской Федерации в Республике Армения **Сергей Копыркин** в своем приветственном слове подчеркнул, что вечер занимает особое место среди мероприятий, посвященных 30-летию установления дипломатических отношений между Российской Федерацией и Республикой Армения и 25-летию подписания Договора о дружбе, сотрудничестве и взаимной помощи между двумя странами. По словам посла, издание журнала является свидетельством плодотворности взаимодействия двух государств.

Продолжая дружеский вечер, и.о. доректора Института искусств НАН РА **Анна Асатрян** прежде всего выразила свою благодарность и признательность Благотворительному фонду имени П.М. Третьякова во главе с Еленой Владимировной Бехтиевой – за инициативу создания уникального номера «Россия – Армения. Диалог на языке искусства», а также весь творческий коллектив журнала «Русское искусство».

Она поблагодарила директора Музея-института Комитаса Николая Костандяна за предоставление гостеприимного и уютного зала Музея-института Комитаса для проведения мероприятия.

Перед тем, как продолжить дружеский вечер, а конкретнее – перейти к презентации номера «Россия – Армения. Диалог на языке искусства» и подписанию Договора о сотрудничестве между Благотворительным фондом имени П.М. Третьякова и Институтом искусств НАН РА была объявлена музыкальная пауза.

«Сейчас мы находимся в Музее Комитаса, – заметила А. Асатрян, – а в нескольких шагах отсюда расположена могила великого музыканта. Я уверена, что дух Комитаса витает здесь, под сводами его дома и радуется нашему дружескому вечеру. Хотя Комитас никогда не был в Москве, но он свободно владел русским языком, о чем свидетельствует советский композитор, педагог, музыкально-общественный деятель, доктор искусствоведения Михаил Фабионович Гнесин. Более того – по словам того же Гнесина – некоторые сочинения классика

русской музыки Н.А. Римского-Корсакова и его «Учебник гармонии» были настольными книгами Комитаса.

И весьма знаменательно, что родившийся в Турции и получивший высшее музыкальное образование в Германии Комитас будущее родного народа видел рядом с Россией и с русском народом. Об этом он писал в письме к писателю, критику, филологу, журналисту и общественному деятелю Аршаку Чопаняну от 25 декабря 1912 года.

И логика диктует, чтобы сейчас здесь прозвучала музыка Комитаса.

По моей личной просьбе – перед нами выступит Национальная академическая хоровая капелла Армении под руководством ее бессменного художественного руководителя и главного дирижера – Оганеса Арутюновича Чекиджяна.

Почему именно Оганес Чекиджян и армянская капелла?

Дело в том, что во время московской презентации номера «Россия – Армения. Диалог на языке искусства», которая состоялась 27-го ноября 2021 года в Посольстве Республики Армения в Российской Федерации, был организован камерный концерт с участием армянских и российских музыкантов.

И так как наши московские гости хорошо знакомы с шедеврами армянского изобразительного искусства, то нам хотелось бы, чтобы они у нас в гостях, в Ереване познакомились и с шедеврами армянской классической музыки в интерпретации выдающихся исполнителей.

А поскольку сегодня именно благодаря Оганесу Чекиджяну Национальная академическая хоровая капелла Армении достигла вершин современного исполнительского искусства и является непревзойденным интерпретатором хоровых произведений Комитаса, то мы пригласили этих замечательных мастеров на наше торжество.

К тому же, Маэстро Оганес Чекиджян на протяжении всей своей плодотворной исполнительской деятельности очень много гастролировал как в республиках Советского Союза, так и за рубежом. Ему аплодировали во многих городах России.

Путь из Стамбула в Ереван в 1961 году пролегал через Москву, которую Маэстро с гастролями впервые посетил в 1964 году.

Благодаря Маэстро Чекиджяну ровно 55 лет тому назад – 26 февраля 1967 года в Москве, в Концертном зале имени Чайковского, состоялась всесоюзная премьера «Реквиема» Гектора Берлиоза, после чего в Москве прошли новые всесоюзные премьеры вокально-симфонических произведений: в 1971 году – «Реквиема» Габриэла Форе и оратории «Смерть и жизнь» Шарля Гуно, в 1983 году – драматической симфонии Берлиоза «Ромео и Джульетта» и т.д.

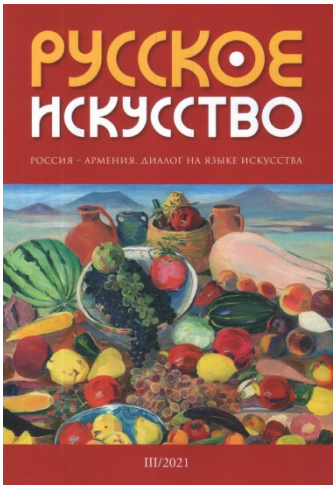
Своей деятельностью Маэстро внес значительный вклад и в развитие советского хорового и дирижерского искусства в целом», – отметила А. Асатрян.

И так как в этом году армянская капелла отмечает свой 85-летний юбилей, А. Асатрян от имени всех присутствующих поздравила Маэстро, артистов Капеллы, директора капеллы Давида Терзяна со светлым юбилеем, пожелав здоровья, бодрости духа, оптимизма, неиссякаемой творческой энергии, благополучия и личного счастья, новых достижений в деле пропаганды армянского хорового искусства.

Далее выступила Национальная академическая хоровая капелла Армении под руководством ее бессменного художественного руководителя и главного дирижера – Национального героя Армении, Народного артиста Советского Союза, Лауреата Государственной премии Советского Союза, Почетного доктора НАН РА, члена ученого совета Института искусств НАН РА **Оганеса Арутюновича Чекиджяна**.

В исполнении армянской Капеллы прозвучали хоровые произведения Комитаса – «Встань, встань», «Святой Дух», «Ласковый ветерок», «Молотьба». Специально для московских гостей прозвучал хорал «Господи, помилуй» П.И. Чайковского. На бис Капелла исполнила хор «О, страна армян» классика армянской музыки, выпускника Петербургской консерватории Макара Екмаляна.

Презентация номера «Россия – Армения. Диалог на языке искусства»



Перед презентацией номера «Россия – Армения. Диалог на языке искусства» А. Асатрян вкратце представила историю создания номера.

Несколько лет тому назад, приблизительно в 2019 году, к А. Асатрян обратился советник президента Республики Армения Армена Саркисяна – заслуженный журналист Армении Тигран Лилоян, с предложением о сотрудничестве с журналом «Русское искусство» для создания эксклюзивного номера «Россия-Армения. Диалог культур на языке искусства».

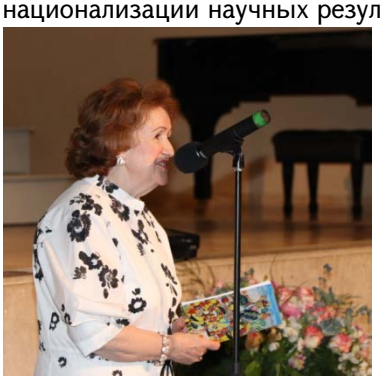
Для Института было большой честью представить искусствоведческие статьи для журнала, и дирекция Института с удовольствием откликулась на предложение Тиграна Генриховича Лилояна. Тем более, что изучение армяно-русских художественных связей всегда было одним из приоритетных научных направлений Института на протяжении многих десятилетий, и по этой теме сотрудниками Института издана солидная искусствоведческая библиотека.

Вскоре в Институте была создана рабочая группа во главе с директором Института искусств НАН РА – членом-корреспондентом НАН РА, доктором искусствоведения, профессором, большим знатоком не только армянского, но и русского искусства, кстати – выпускником Московского государственного университета имени Ломоносова – Араратом Агасяном.

В состав группы вошли главный научный сотрудник отдела изобразительного искусства Института искусств, выпускница Ленинградского института живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Репина и аспирантуры МГУ – доктор искусствоведения, заслуженный деятель искусств Армении Ирина Дрампян, старший научный сотрудник отдела изобразительного искусства Института искусств НАН РА, выпускница МГУ, кандидат искусствоведения, доцент Сейрануш Манукян, старший научный сотрудник отдела изобразительного искусства Института искусств НАН РА, выпускница Ленинградского института живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Репина, кандидат искусствоведения Алис Нерсисян, старший научный сотрудник отдела изобразительного искусства Института искусств НАН РА, кандидат искусствоведения Артур Авагян, старший

научный сотрудник отдела архитектуры Института искусств НАН РА, кандидат архитектуры Ануш Тер-Минасян и Анна Асатрян.

В результате совместных усилий был издан уникальный номер «Россия-Армения. Диалог культур на языке искусства», который явился беспрецедентным явлением в области академического искусствознания и важным шагом в интернационализации научных результатов.



Далее Президент Благотворительного фонда имени П.М. Третьякова и главный редактор журнала «Русское искусство» **Елена Бехтиева** досконально представила содержание номера журнала, особо подчеркнув важность издания для понимания особенностей культурного диалога между Россией и Арменией.

Как заметила Е. Бехтиева (об этом она написала в статье «От редактора»): «Диалог культур – сквозная тема, к которой редакция обращается на протяжении многих лет. Вместе с нашими авторами мы неоднократно уделяли внимание историческим и художественным связям России с европейскими странами, посвящали отдельные номера Германии, Швейцарии, Франции, Италии, Грузии, Греции, Португалии. Выявляли и с радостью доносили до читателей примеры взаимодействий и взаимовлияний, складывающихся веками и обусловивших непреходящий интерес разных народов друг к другу.

Сегодня говорим об Армении. Желание не отдаляться на разделившем нас постсоветском пространстве, не порывать общения оказалось обоюдным. Показательна активность, проявленная Институтом искусств Национальной академии наук Республики Армения в ответ на наше предложение о совместной работе. Именно его сотрудники подготовили большинство публикаций, а статья директора, доктора искусствоведения Арарата Агасяна «Листая страницы истории: армяно-российские художественные связи» задала тон остальным материалам. Они – о памятниках храмовой и гражданской архитектуры, живописи Сарьяна и Пластова, о скульпторах Москвы – Никогосяне, Согояне, Франгуляне и о многом другом.

Заметим, что в ряде статей изобразительное искусство сопрягается с музыкой (посвящения композиторов Айвазовскому) и литературой (заметки писателя Андрея Битова), напоминая о неограниченных возможностях ведения диалога в сфере культуры. Диапазон его становится еще шире, когда в разговор вступают представители российских музеев – Третьяковской галереи, Эрмитажа, Царицына, Музея Востока.

Конечно, номер не вместил всего, что хотелось бы сказать по избранной теме. Важнее другое: над ним трудились люди, которые имеют общие духовные ценности, исповедуют единую веру, стремятся к новым горизонтам взаимопознания и находят всему этому воплощение в искусстве».

После презентации номера «Россия – Армения. Диалог на языке искусства» с поздравительным словом выступила директор Национальной картинной галереи Армении, искусствовед **Марина Акопян**.

Ведь Национальная картинная галерея Армении, где хранятся в том числе и картины великих русских художников, внесла весомый вклад в дело создания данного номера журнала.

Директор одного из ведущих ереванских центров русского искусства – Музея русского искусства (коллекция профессора Арама Абрамяна) **Марине Мкртчян,** в частности, отметила: «Трудно переоценить значение, которое имеет журнал Благотворительного фонда имени П.М. Третьякова «Русское искусство», посвящённый культурно-художественным связям между разными странами и разными народами. Третий номер журнала за 2021-й год посвящён российско-армянским культурным связям, диалогу на языке искусства. Этот диалог сложился между Россией и Арменией давно, он имеет глубокие исторические корни. Достаточно перелистать этот номер журнала, чтобы ещё раз убедиться в этом. Здесь представлено и средневековое искусство, и деятельность искусствоведов, занимавшихся армянским искусством, и армянские храмы в России, и известные деятели армянской культуры, получившие образование в России и навсегда связанные с её культурой.

Для нас – сотрудников Музея русского искусства (коллекция профессора Арама Абрамяна) в Ереване – особенно отрадно, что и статьи, посвящённые коллекции нашего музея, нашли своё достойное место в номере этого журнала. В контексте истории культурных взаимоотношений наш музей занимает особое положение. Прежде всего здесь следует упомянуть основателя музея – Героя Социалистического труда, лауреата государственной премии СССР, одного из крупнейших представителей советской медицины – профессора Арама Яковлевича Абрамяна. Широко известный в медицинском мире Москвы и всего Советского Союза, он всю жизнь собирал произведения русского искусства конца 19-го-начала 20-го веков, любя, лелея и спасая их, как людей. Но преданность исторической родине подвигла великого врача преподнести свое ценнейшее собрание в дар своей исторической родине – Армении, на основе чего в 1980 г. и был создан в Ереване Музей русского искусства.

Истории создания музея, его коллекции в журнале «Русское искусство» посвящена статья главного хранителя фондов музея Веры Кальчуриной, в которой она отводит значительное место и дальнейшим пополнениям коллекции и, главное, международным связям музея – как выставкам из музеев других

стран у нас, так и демонстрации произведений из нашей коллекции на выставках в России и Польше.

Наш музей представлен в журнале не одной, а тремя статьями. Вторая – статья искусствоведа Лилит Саргсян, посвящённая её исследованиям относительно работы «Женский портрет» одного из основателей армянского импрессионизма Егише Татевосяна, связанных с личной жизнью художника и его связями с семьёй великого русского художника Василия Поленова. Статья – пример того, что в искусстве всегда есть место новым исследованиям и новым открытиям.

И, наконец, третья статья посвящена драматическому эпизоду в истории Музея русского искусства: в 1995-м году из музея был похищен графический лист Михаила Врубеля из иллюстраций к поэме М.Ю. Лермонтова «Демон». Эта великолепная работа выдающегося художника – «Демон и Ангел с лицом Тамары» – находилась в международном розыске более 20-ти лет, и была найдена в 2016-м году в сильно повреждённом состоянии. Автор статьи – реставратор Третьяковской галереи Инна Соловова, подробно описывает долгий и трудный процесс реставрации, благодаря которой прекрасное произведение великого художника вернулось в наш музей.

Думаю, эти, как и остальные статьи журнала «Русское искусство» способствуют не только представлению важных моментов армяно-российского сотрудничества, но и создают предпосылки для их развития.

Хочу закончить свою речь словами уже упомянутого Арама Абрамяна – основателя нашего музея: «Я знаю, как в Армении любят и понимают великую русскую культуру. Знаю, и именно поэтому завещал своё собрание Еревану».

Пусть эти слова станут путеводными и для нашей дальнейшей деятельности».

Журнал обратился и к творчеству Сарьяна: всем известны прочные, нерасторжимые связи художника с Россией. Выступила также директор Дома-музея Мартироса Сергеевича Сарьяна – внучка великого художника, кандидат филологических наук **Рузан Сарьян**.

«Господин посол, дорогие гости, дамы и господа!

Приветствую Вас по случаю презентации замечательного номера журнала «Русское искусство» – «Россия-Армения. Диалог на языке искусства». Журнал издается благотворительным фондом имении П.М. Третьякова, главным редактором журнала «Русское искусство» госпожой Еленой Бехтиевой и замечательным редакторским коллективом.

Для меня особо волнительно то обстоятельство, что журнал связан с именем П.М. Третьякова, создателя великолепной галереи, в стенах которой хранится самая большая вне Армении коллекция произведений Мартироса Сарьяна. Этим объясняется тот душевный трепет, который я испытываю каждый раз,

приближаясь к Третьяковской галерее в Лаврушинском переулке. Именно с приобретением Третьяковской галереей работ тридцатилетнего молодого Сарьяна началось истинное признание его искусства.

Ровно пять лет тому назад в Третьяковской галерее была организована выставка Мартироса Сарьяна, приуроченная к 25-летию дипломатических отношений между Арменией и Россией. Ее открывали президенты двух стран – Владимир Путин и Серж Саргсян. На фоне открывшейся выставки Сарьяна состоялась передача отреставрированной в Третьяковской галерее картины Михаила Врубеля «Ангел с душой Тамары и Демон», похищенной в 1995 году из коллекции Русского музея (коллекция профессора Арама Абрамяна, Ереван). В этот же день в Москве, в Каманицком переулке старого Арбата, на стене дома, в котором у Сарьяна была мастерская, была открыта мемориальная доска художника. Эта мастерская была местом, где собирались представители русской и армянской интеллигенции, художники, писатели, поэты, актеры, режиссеры. В Москве Сарьян проводил позднюю осень и зиму, посещая музеи, выставки, театры, тесно общался со своими друзьями по кисти Павлом Кузнецовым, Павлом Кориным, Сергеем Герасимовым и многими другими. Весной он возвращался в Армению писать весну, цветущие сады, а летом и осенью – созревающие плоды и фрукты. Сегодня, когда исполняется 30-летие установления дипломатических отношений между нашими странами, мы присутствуем на презентации номера журнала «Россия-Армения. Диалог на языке искусства», обложку которого украшает натюрморт Мартироса Сарьяна «Плоды каменистых склонов Арагаца». Искусство этого великого художника не только объединяет культуры двух наших народов, но является также ярчайшим примером плодотворного сотрудничества в нашем общем культурно-историческом пространстве.

Сегодня я испытываю гордость за моих коллег Института искусств НАН Армении, которые вместе с русскими коллегами высоко профессионально представили на страницах журнала армянское искусство с древнейших времен до наших дней, во всем своем богатстве и многообразии, а также в непрерываемом в веках диалоге с Россией.

Армянская искусствоведческая школа формировалась в основном в высших учебных заведениях России, об этом подробно было уже сказано, не буду повторяться. Хотела лишь упомянуть моего старшего друга, доктора искусствоведения, заслуженного деятеля искусств Армении Арарата Агасяна, выпускника факультета искусствоведения МГУ имени М.В. Ломоносова, аспиранта академика Дмитрия Сарабьянова, автора замечательного исследования о Сарьяне «Символизм и творчество Мартироса Сарьяна». Он долгие годы возглавлял прекрасный коллектив Института искусств НАН РА. Во многом благодаря его профессионализму это научное учреждение сегодня соответствует самым высоким международным критериям, что не может не радовать.

Культура – это единый организм сообщающихся сосудов. Нельзя позволять, чтобы этот процесс нарушался и давал сбой. Наша задача как людей, служащих

искусству – множить и углублять культурные связи между народами, всячески поддерживать культурный обмен, обеспечивать связь времен и поколений. Этому служит и представленный на сегодняшнюю презентацию номер журнала «Россия-Армения. Диалог на языке искусства». Спасибо председателю благотворительного фонда имени П.М. Третьякова и редактору журнала, госпоже Бехтиевой, всему редакторскому коллективу, всем авторам статей, а также директору Института искусств НАН РА госпоже Анне Асатрян за координацию работ над созданием номера и организацию сегодняшнего прекрасного вечера в Музее-институте Комитаса.

Особая благодарность Народному артисту СССР, художественному руководителю и главному дирижеру Государственной академической хоровой капеллы Армении, блистательному маэстро Оганесу Чекиджяну, украсившему своим выступлением этот незабываемый вечер. Спасибо!».

Дружеский вечер завершился подписанием Договора о сотрудничестве между Институтом искусств НАН РА и Благотворительным фондом имени П.М. Третьякова, который подписали Анна Асатрян и Елена Бехтиева.

«Россия-Армения. Диалог культур на языке искусства»

Открывается номер редакционной статьей **Елены Бехтиевой**.

Далее следуют привестствия Чрезвычайного и Полномочного Посла Российской Федерации в Республике Армения **Сергея Копыркина**, Чрезвычайного и Полномочного Посла Республики Армения в Российской Федерации **Вардана Тоганяна** и супруги Президента Республики Армения **Нунэ Саркисян**.

В рубрике «Тема» - статья директора Института искусств НАН РА, члена-корреспондента НАН РА, заслуженного деятеля искусств Армении, лауреата Государственной премии Армении, доктора искусствоведения, профессора **Арарата Агасяна** (Ереван) «Листая страницы истории: армяно-русские художественные связи» (с. 10-25), в которой автор прослеживает культурные взаимоотношения между армянами и русскими на протяжении столетий, отмечая, что они зародились еще во времена Киевской Руси, в XI веке. Искусствовед вспоминает просветителя Х. Абовяна, сетовавшего В. Жуковскому об отсутствии в Армении

очагов художественного образования, далее говорит о развитии портретного жанра, связанного с творчеством А. Овнатаняна и С. Нерсисяна; бытового – с именами А. Шамшиняна и Г. Габриэляна, пейзажного – с Г. Башинджагяном (почти все они – воспитанники Петербургской Академии художеств); исторического – с именем В. Суренянца (его высоко ценили И. Репин и В. Стасов). Отдельное внимание уделяется армянским художникам, получившим образование в Московском училище живописи, ваяния и зодчества (Е. Татевосян, А. Арцатпанян, В. Гайфеджян, М. Сарьян и др.).

В рубрике «Религиозное искусство» помещена статья старшего научного сотрудника отдела изобразительного искусства Института искусств НАН РА, кандидата искусствоведения, доцента **Сейрануш Манукян** (Ереван) «Иконография «Успения Богоматери» в средневековом искусстве Армении и России» (с. 26-31), посвященная параллельным явлениям в армянском и русском искусстве, которые не обусловлены взаимовлиянием, а отражают сходные процессы в развитии восточнохристианского искусства на достаточно отдаленных друг от друга территориях. Рассматриваются общие особенности иконографии «Успения Богоматери» с эпизодом Наказания Софонии (Афонии) – иудейского священника, задумавшего осквернить тело Пресвятой Богоматери и попытавшегося перевернуть одр, на котором оно возлежало. Появление сцены было связано с тенденцией расширения и обогащения иконографических схем повествовательными и дидактическими элементами, с более свободным привлечением неканоничных текстов в качестве источников. На конкретных памятниках (фресках, Евангелиях, иконах) искусствовед показывает богатую традицию изображения сцены Успения и разновременные композиционные особенности толкования этого сюжета.

В исследование художественной культуры средневековой Армении значительный вклад внесли не только армяне, но и представители других национальностей и научных школ. Статья главного научного сотрудника отдела изобразительного искусства Института искусств НАН РА, заслуженного деятеля искусств Армении, доктора исусствоведения **Ирины Драмп**ян (Ереван) «Лидия Дурново – историк средневекового армянского искусства» (с. 32-37) посвящена изучению творчества известного искусствоведа Лидии Александровны Дурново (1882–1963), которая приехала в Ереван в 1936 году и осталась здесь до конца своих дней. Автор статьи, которая была лично знакома с Л.А. Дурново, отмечает, что знаменитый медиевист открыла для мировой культуры ценность средневековых армянских фресок и создала копии многих из них, стала автором первых исследований по истории монументальной живописи и скульптуры средневековой Армении, заложила основы изучения армянской набойки и орнамента, составила альбомы образцов, подготовила группу молодых художников-копиистов.

В статье «Русские и армянские храмы конца XVIII – начала XX века на юге России. Перекличка образов» (с. 38-43) директор Научно-исследовательского института теории и истории архитектуры и градостроительства, заместитель по

научной работе Государственного института искусствознания, член-корреспондент Российской академии архитектуры и строительных наук, иностранный член НАН РА, доктор искусствоведения **Армен Казарян** (Москва) на основе архивных документов и собственных фотографий предпринимает попытку реконструкции армянских храмов, как несохранившихся, так и перестроенных. Рассматривая те, что были доминантами городов – Астрахани, Нахичевани, Мисхора, Дербента и других, автор приходит к выводу, что соборы, приходские и монастырские церкви характеризует общность архитектурных стилей. Вслед за распространением образов русского классицизма и эклектики последовало не менее впечатляющее распространение армянских образов, которое прервалось Октябрьской революцией. Культурный ландшафт региона понес невосполнимые утраты. Русская архитектура навсегда забыла о своем увлечении армянским стилем, и все последующие достижения в его поиске происходили уже в Советской Армении – почти исключительно в сфере светской архитектуры, а также в церковном зодчестве армянской диаспоры в странах Ближнего Востока и Запада.

В рубрике «Музей» первая статья – исследование научного сотрудника отдела Востока, хранителя коллекций памятников искусства Армении и Грузии (до 2019 года) Государственного Эрмитажа **Анны Ермолаевой** и заведующей сектором Ближнего Востока и Византии отдела Востока, хранителя коллекций памятников искусства Ирана Государственного Эрмитажа **Дарьи Васильевой** (Санкт-Петербург) «Армянская церковь в Санкт-Петербурге. К истории эрмитажного собрания» (с. 47-51). Как известно, Решение о сооружении церкви было принято в царствование Екатерины II и явилось переломным моментом для положения армянской общины Петербурга, не имевшей до этого молитвенного дома. Строительство началось в 1771 году на Невском проспекте, напротив Гостиного двора, по проекту архитектора Ю.М. Фельтена. На возведение храма И.Л. Лазарев из собственных средств выделил 30 тысяч рублей. Вложения в церковь осуществили не только видные армянские деятели, но и менее прославленные представители диаспоры. После установления Советской власти здание использовалось для хозяйственных нужд, интерьер подвергся сильным изменениям. Богатая утварь церкви Св. Екатерины, книги, хоругви, иконы, облачения священников были переданы в разные музеи. Эрмитажная коллекция насчитывает более четырех десятков памятников и включает самые разнообразные предметы, некоторые из них авторы статьи описывают более подробно.

Статья «Москва – Ереван – Москва. Путешествие скульптуры императрицы» (с. 52-59) старшего научного сотрудника Государственного музея-заповедника «Царицыно» **Светланы Калининой** (Москва) рассказывает о судьбе памятника Екатерине II, идея установления которого принадлежит Московской городской думе. Первоначально для него определили место на Воскресенской площади, а заказ предложили взять М.М. Антокольскому. Однако проект скульптора не понравился императору Александру III. Рисунок нового памятника поручили

выполнить архитектору Д.Н. Чичагову, а изготовление монументальной фигуры императрицы – хорошо зарекомендовавшему себя скульптору А.М. Опекушину. Место установки тоже изменилось – Большой зал в строящемся здании Московской городской думы. После революции над памятником (как и над другими статуями, посвященными членам императорской фамилии) возникла угроза уничтожения... Спас произведение Опекушина известный скульптор Сергей Меркуров, организовав его отправку в Ереван. Читатель также узнает о возвращении памятника Екатерине II в Москву.

Завершает рубрику «Музей» статья главного хранителя фондов Музея русского искусства (коллекция профессора Арама Абрамяна), старшего преподавателя кафедры ЮНЕСКО истории и теории искусства Ереванского государственного униоверситета **Веры Кальчуриной** (Ереван) «Музей русского искусства в Ереване. Коллекция и выставки» (с. 60-67).

Осенью 1986 года доктор медицинских наук, светило советской урологии, «армянский Третьяков» Арам Яковлевич Абрамян преподнес в дар Еревану свою уникальную коллекцию произведений искусства конца XIX – начала XX века: было передано на хранение приблизительно две трети от общего количества живописных и графических работ, вся скульптура и весьма скромная часть мелкой пластики, мебели и предметов декоративно-прикладного искусства. Так в центре Еревана был основан Музей русского искусства (коллекция профессора А.Я. Абрамяна).

В дальнейшем фонды музея продолжали пополняться. Так, в 2005 году поступили линогравюры и офорты С.Л. Щеглова, в 2009-м – коллекция рисунков В.А. Свешникова, в 2017-м – произведения скульптора Н.Б. Никогосяна и т.д. Музей постоянно организует выставки (большой популярностью пользовалась выездная экспозиция «Армянский импрессионизм. От Москвы до Парижа»), занимается активным развитием мультимедийных проектов (например, «Возвращение украденного “Врубеля”») и т.д.

В рубрике «Художник» читатель сможет познакомиться с особенностями творчества Егише Татевосяна, Мартироса Сарьяна, Ваграма Гайфеджяна и Дмитрия Налбандяна. Также выявлены общие черты творчества Сарьяна и Аркадия Пластова.

Так, познакомившись со статьей старшего научного сотрудника Государственного музея Востока **Светланы Хромченко** (Москва) «Эхо Сарьяна» (с. 68-75), читатель узнает, что особенности армянской национальной художественной школы XX века во многом определило творчество Мартироса Сарьяна. Во время путешествий по Среднему Востоку в начале 1910-х годов Сарьян создал ряд знаковых произведений, органично и самобытно сочетая европейский и восточный принципы художественного мышления. Его эталонные образы Армении породили много как продолжателей традиции, так и подражателей. Найденные Сарьяном «формулы Востока» играли не последнюю роль в работах Народного художника Узбекской ССР Ованеса Татевосяна, написанных в Тур-

кестане, Самарканде. Результатами творческих поездок Виктора Уфимцева в конце 1950-х – начале 1960-х годов в Афганистан, Тунис и Индию стали произведения, где не столько цитируется Сарьян, сколько вспоминаются его лаконизм, свободная широкая декоративная манера письма, колористические аккорды. В этом позволяет убедиться Коллекция Государственного музея Востока в Москве.

В статье «Два художника» (с. 76-85) заведующая кафедрой гуманитарных наук Московксого государственного академического художественного института имени В.И. Сурикова, кандидат филологических наук **Татьяна Пластова** (Москва) отмечает, что Мартирос Сарьян (1880–1972) и Аркадий Пластов (1893–1972) – художники, во многом определившие лицо искусства XX века, в своем творчестве воплотили как глубоко национальные черты, так и важнейшие достижения мировой, прежде всего европейской живописи. И хотя они не принадлежали к одному поколению, но являлись единомышленниками и собеседниками. В судьбах художников много общего: оба родились в небогатых семьях, с детских лет были близки к церкви, учились в Московском училище живописи, ваяния и зодчества. Они писали землю, людей, плоды их труда, опираясь на высшие достижения искусства своего времени. На протяжении десятилетий Сарьян и Пластов не только находились в непрерывном творческом диалоге, но и поддерживали друг друга в трудных жизненных ситуациях.

Искусствовед **Лилит Саргсян** (Ереван) в статье «Тайны женского портрета Егише Татевосяна» (с. 86-93) обращается к женским портретам одного из основоположников армянского импрессионизма Егише Татевосяна, произведения которого хранятся как в составе уникального собрания Музея русского искусства в Ереване, так и в Государственном музее искусств Грузии, Государственном музее народов Востока (Москва), Музее-заповеднике В.Д. Поленова, в частных собраниях. Автор статьи представляет историю создания картины «Женский портрет», в которой изображена супруга и муза художника Жюстина Романовна, сыгравшая великую роль в судьбе художника. Искусствовед выяснила, что судьбы автора и Жюстины оказались тесно связаны с Россией и семьей великого мастера Василия Поленова.

Ваграм Гайфеджян (1879-1960) – один из крупнейших мастеров армянской живописи первой половины XX века. В статье «Ваграм Гайфеджян. У истоков абстрактивизма» (с. 94-101) дочь художника – искусствовед **Эллен Гайфеджян** (Ереван) акцентирует первые опыты в области абстракции, рассматривает цикл работ «Декоративные мотивы» и «Цветовые композиции», которые, несмотря на миниатюрные размеры, смело можно представить в виде панно или росписей, театральных занавесей или декораций. Автор также обращает внимание на стилистическое разнообразие искусства художника, его импрессионистические произведения, в частности, знаменитую «Сирень».

Как известно, долгая, чрезвычайно активная и плодотворная творческая и общественная жизнь прославленного советского художника – Героя Социа-

листического Труда, действительного члена Академии художеств СССР, Народного художника Армянской ССР и СССР, дважды лауреата Государственных премий СССР и лауреата Ленинской премии Дмитрия Аркадьевича Налбандяна (1906–1993) была отмечена ранним и стойким признанием. Художник открывал персональные выставки не только в Москве, Ленинграде, Ереване, но и в зарубежных странах – Индии, Германии, Финляндии, Японии, Франции. Венцом международного признания был заказанный ему дирекцией Галереи Уффици автопортрет для музейного собрания автопортретов выдающихся живописцев разных стран. В статье «Дмитрий Аркадьевич Налбандян. После триумфа» (с. 102-107) старший научный сотрудник отдела изобразительного искусства Института искусств НАН РА, кандидат искусствоведения **Алис Нерсисян** (Ереван) представила творческий портрет художника, обращаясь не только к Лениниане художника, так как ядром официального творческого наследия художника стала Лениниана, но и к обширной портретной галерее современников Налбандяна. Автор перед читателем открывает огромный пласт творческого наследия художника – пейзажную живопись: монументальный пейжаз – широкие, даже торжественные просторы суши, воды и неба, и камерный пейзаж – «укромный мирок, согретый дыханием человека, его незримым присутствием, радостью и любовью» (с. 104). Для иллюстрирования статьи редакция журнала «Русское искусство» выбрала произведения Налбандяна, хранящиеся в его Музее-мастерской в Москве (9-й этаж жилого дома No 8 на Тверской улице). Здесь более 1500 работ: пейзажи, натюрморты, портреты, жанровые картины, а также материалы из личного архива художника, фотографии, книги, предметы декоративно-прикладного искусства.

В рубрике «Скульптор» – статья старшего научного сотрудника отдела изобразительного искусства Института искусств НАН РА, кандидата искусствоведения **Артура Авагяна** (Ереван) «Армянские скульпторы Москвы: Никогосян, Согоян, Франгулян» (с. 108-115) знакомит читателей с творчеством замечательных скульпторов, родившихся в республиках СССР и обретших второй дом и возможность реализовать свой талант в России.

XX век дал большое число армянских художников, которые в силу обстоятельств обосновались не в самой Армении, а в других странах, где получили возможность полноценно проявить свой талант, найти аудиторию, добиться успеха. Именно так сложилась творческая биография известных скульпторов Николая Никогосяна (1918–2018), Фридриха Согояна (1936–2019) и Георгия Франгуляна (род. в 1945 г.), для которых второй родиной стала столица России Москва. Пройдя свой неповторимый путь в искусстве, они внесли значительный вклад в развитие скульптуры второй половины XX – начала XXI века, равно как и армяно-русских художественных связей. Как отмечает автор статьи, одним из основных жанров в искусстве Никогоса Никогосяна стал скульптурный портрет: он создал множество скульптурных портретов деятелей науки и культуры, монументальных произведений. Свыше 400 скульптурных работ – от малой пласти-

ки до монументальных комплексов создал Фридрих Согоян, воображение которого волновали темы патриотического служения Отечеству, героики ратного и трудового подвига, необходимости человеческого единения. Будучи «одним из наиболее успешных и востребованных ваятелей в современной России, Георгий Франгулян прославился прежде всего как автор памятников, установленных в разных городах мира» (с. 112).

В XX веке армянские зодчие разработали и воплотили в жизнь целый ряд проектов, дающих возможность говорить об архитектурной школе. У ее истоков стоял Александр Иванович Таманян, чья деятельность имела определяющее значение для Армении. Он – представитель двух культур, русской и армянской: на первой воспитан (окончил Императорскую Академию художеств), вторая была у него в крови и полностью проявилась в период деятельности в Армении. Об этом статья в рубрике «Архитектор» старшего научного сотрудника отдела архитектуры Института искусств НАН РА, кандидата архитектуры **Ануш Тер-Минасян** (Ереван) «Александр Таманян – основатель современной армянской архитектуры» (с. 116-123). Как замечает автор статьи, главное художественное правило Таманяна – не копировать национальную архитектуру, а прорабатывать ее основные принципы соответственно времени и цели. К его заслугам относятся полное изменение структуры старого Еревана и создание его генплана, строительство Театра оперы и балета, Дома правительства и других важнейших объектов. Спроектированные архитектором здания стоят также в Москве и Санкт-Петербурге.

19 апреля 1900 года в родной Феодосии скоропостижно скончался великий маринист Иван Константинович Айвазовский. Незаконченной на мольберте осталась его последняя картина – «Взрыв корабля». На смерть художника откликнулись русские композиторы, высоко ценившие творчество Айвазовского. В 1903 году вышел художественно-музыкальный альбом, где были опубликованы произведения, посвященные мастеру. Среди них – реквием «Памяти И.К. Айвазовского» русского композитора, музыкального критика, члена «Могучей кучки» Цезаря Кюи (1835-1918), сразу получивший широкое признание. Довольно часто его исполнял композитор и дирижер А.А. Спендиарян.

Как ни странно, в изданиях реквиема не зафиксировано имя автора стихов. До сих пор неизвестное в русском музыкознании, оно было установлено заслуженным деятелем искусств Армении, доктором искусствоведения, профессором **Анной Асатрян** (Ереван), которая делится с читателем своим открытием в статье ««Могучий царь морской стихии». Музыкальные посвящения И.К. Айвазовскому» (стр. 124-129). А. Асатрян выяснила, что автором текста реквиема «Памяти И.К. Айвазовского» является библиофил и публицист, композитор и музыковед, общественный деятель и издатель первого на Кавказе научно-художественного журнала на русском языке «Кавказский вестник», в дальнейшем – заслуженный деятель искусств Армении Василий Давыдович Корганов (Барсег Корганян, 1865, Тифлис – 1934, Ереван). Через несколько дней после кончины И.К. Айвазовского, в майском номере журнала «Кавказский вестник» (Тифлис)

была опубликована статья В.Д. Корганова «Иван Константинович Айвазовский». Важность данной статьи Корганова заключается в том, что приведенные в ней биографические сведения взяты из интересной и содержательной беседы художника с мужем сестры Анны Бурназян (второй жены художника), писателем Спиродоном Александровичем Качиони (1858-1931). «Эпиграфом к статье Корганова, – пишет А. Асатрян, – стали следующие сочиненные им поэтические строки:

Кисть вдохновенная упала
Из рук великого творца.
Могучий царь морской стихии
И моря пламенный поэт
Угас, и волны голубые
Поют прощальный свой привет.

Таким образом, автором текста к реквиему Цезаря Кюи «Памяти И.К. Айвазовского» является не кто иной, как Василий Давыдович Корганов – факт, доселе неизвестный в русском музыкознании» (с. 128).

В статье «Рисунок М.А. Врубеля «Ангел с душой Тамары и Демон»» (с. 130-135) заведующая отделом научной реставрации графики XVIII – начала XX века Государственной Третьяковской галереи **Инна Соловова** (Москва) представляет историю создания произведения. В 1891 году к 50-летию со дня трагической гибели М.Ю. Лермонтова по инициативе литератора и общественного деятеля П.П. Кончаловского было подготовлено иллюстрированное юбилейное собрание сочинений великого поэта. Он пригласил 18 живописцев, в их числе – Врубеля, который уже давно работал над «Демоном» (с. 132). Врубель выполнил 36 рисунков, в издание включили только 20 из них. Акварель «Ангел с душой Тамары и Демон» купил меценат и крупный коллекционер С.И. Мамонтов. Позже акварель оказалась в собрании профессора А.Я. Абрамяна. «В ночь на 4 июня 1995 года грабители, дождавшись, когда охранник ненадолго отлучился, разбили огромное витринное стекло музея. Преступники, хорошо сориентировавшись в темноте, ничего не тронув, не оставив следов, не проявив интереса к прочим шедеврам, взяли одно-единственное произведение – «Ангел с душой Тамары и Демон», иллюстрацию Врубеля к поэме Лермонтова» (с. 133). После долгих «путешествий» обнаруженный по истечении 20 лет, после уникальной реставрации в Третьяковской галерее 15 ноября 2017 года во Врубельском зале Третьяковской галереи, в торжественной обстановке акварельный рисунок «Ангел с душой Тамары и Демон» президентом РФ Владимиром Путиным был передан президенту Армении Сержу Саргсяну. И «замечательное произведение гениального художника завершило свое удивительное путешествие и заняло свое достойное место в Музее русского искусства в Ереване» (с. 134).

Завершает номер «Россия – Армения. Диалог на языке искусства» статья старшего научного сотрудника Государственной Третьяковской галереи **Ольги Полянской** (Москва) «Несколько иллюстраций к книге Андрея Битова «Уроки

Армении. Взгляд из России»» (с. 136-143). На протяжении нескольких десятилетий XX века сотрудники Третьяковской галереи активно формировали коллекцию произведений армянских художников. Пересматривая их работы сегодня, автор статьи нашла своеобразную перекличку ряда картин с рассказами писателя А. Битова, который совершил поездку в Армению в конце 1960-х годов. Результатом поездки стала переведенная на многие языки мира книга «Уроки Армении». Живописным созвучием книги Битова стали работы из собрания Третьяковской галереи «Горы» М. Сарьяна, «Весна» О. Зардаряна, «Арарат перед зимой» А. Акопяна.

Хочется особо подчеркнуть высокий уровоень дизайна журнала (дизайнер – Марина Аветисян).

Заключение

Надеемся, что сотрудничество между Институтом искусств НАН РА и Благотворительным фондом имени П.М. Третьякова, первым результатом которого стал номер «Россия – Армения. Диалог на языке искусства», впредь станет более плодотворным, и на страницах журнала будут представлены новые исследования наших искусствоведов об армяно-русских художественных связях.

Небезынтересно, что на днях в Санкт-Петербурге будет издана монография одного из авторов журнала – Алис Григорьевны Нерсисян о творчестве санкт-петербургской художницы Татьяны Васильевны Леоновой.

Все это свидетельствует о том, что вековая дружба между нашими братскими народами продолжается и сегодня, и девиз «Навеки – вместе» актуален всегда.

Анна АСАТРЯН

УДК: 929:781(479.25) СПЕНДИАРЯН + 78(479.25)
DOI: 10.54503/2579-2830-2022.1(7)-24

ВАЖНЫЙ ВКЛАД В МЕЖДУНАРОДНОЕ СПЕНДИАРЯНОВЕДЕНИЕ: МЕЖДУНАРОДНАЯ НАУЧНАЯ СЕССИЯ «АЛЕКСАНДР СПЕНДИАРЯН – 150»

АННА АСАТРЯН*

Для цитирования: Асатрян, Анна. “Важный вклад в международное спендиаряноведение: Международная научная сессия “Александр Спендиарян – 150””. *Искусствоведческий журнал,* N 1 (2022): 24-38. DOI: 10.54503/2579-2830-2022.1(7)-24

Неоценим вклад Института искусств НАН РА в изучение и издание творческого наследия выдающегося классика армянской музыки, основоположника национальной симфонической музыки, композитора, дирижера и музыкально-общественного деятеля Александра Афанасьевича Спендиаряна (1871-1928), иными словами – в становление и развитие академического спендиаряноведения. Исследования в области спендиаряноведения в Институте искусств проводились в нескольких направлениях, одним из которых является организация юбилейных научных конференций (1951, 1971, 2021). В рамках 150-летнего юбилея А. Спендиаряна с 14 по 16 декабря 2021 года Институт искусств НАН РА в Ереване в формате on-line организовал Международную научную сессию «Александр Спендиарян – 150», посвященную вопросам изучения жизни, творчества, исполнительской и музыкально-общественной деятельности и оценки наследия А. Спендиаряна, в работах которой приняли участие свыше 40 видных ученых и молодых исследователей как из Армении, так и из России, Украины, Латвии, Нидерландов и Швеции.

Научные результаты беспрецедентной по широте охвата тематики докладов и географии участников междисциплинарной международной научной сессии «Александр Спендиарян – 150», которая в истории спендиаряноведения проводилась впервые, представили современный этап развития спендиаряноведения, став тем самым важным вкладом в международное спендиаряноведение.

Ключевые слова: Александр Спендиарян, Институт искусств НАН РА, академическое спендиаряноведение, «Александр Спендиарян – 150», Международная научная сессия, международное спендиаряноведение, научные результаты.

Вступление

Неоценим вклад Института искусств НАН РА в изучение и издание творческого наследия выдающегося классика армянской музыки, основоположника национальной симфонической музыки, композитора, дирижера и музыкально-общественного деятеля Александра Афанасьевича Спендиаряна (1871-1928), иными словами – в становление и развитие академического спендиаряноведения

---

* И.о. директора Института искусств НАН РА, заведующая отделом музыки, доктор искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусств Армении, вице-президент Академии проблем гуманизма, председатель Фонда Тигран Чухаджян, член Совета Союза композиторов Армении, член Правления Союза композиторов Армении, annaasatryan2013@gmail.com, статья представлена 30.03.2022, рецензирована 27.04.2022, принята к публикации 20.05.2022.

[3]. Исследования в области спендиаряноведения в Институте искусств проводились в нескольких направлениях, одним из которых является организация юбилейных научных конференций.

Первая научная сессия, посвященная вопросам исследования жизни и творчества композитора, организованная 5 ноября 1951 года Сектором истории и теории искусств АН Арм. ССР совместно с Ереванской государственной консерваторией имени Комитаса и Союзом композиторов Армении, была приурочена к 80-летнему юбилею композитора [18, с. 33].

13 декабря 1971 года состоялась научная сессия, посвященная 100-летнему юбилею Спендиаряна [19].

Изложение основного материала

1 ноября 2021 года исполнилось 150 лет со дня рождения Александра Спендиаряна.

В рамках юбилейных мероприятий с 14 по 16 декабря 2021 года в Ереване прошла Международная научная сессия «Александр Спендиарян – 150», организатором которой стал Институт искусств НАН РА при активном содействии Дома-музея композитора в Ереване и Союза композиторов Армении. Такая представительная и масштабная междисциплинарная международная научная сессия, посвященная вопросам изучения жизни, творчества, исполнительской и музыкально-общественной деятельности и оценки наследия А. Спендиаряна в истории спендиаряноведения проводилась впервые. Конференция объединила видных ученых и молодых исследователей не только из разных научных и образовательных центров Армении – Еревана, Гюмри, Эчмиадзина, но также из разных концов необъятной России – Санкт-Петербурга, Москвы, Казани, Якутска, а также Украины, Латвии, Голландии и Швеции [12, 13, 14].

С приветственными словами выступили академик-секретарь отделения арменоведения и общественных наук НАН РА, заслуженный деятель науки Армении, академик **Юрий Суварян**, директор Дома-музея Александра Спендиаряна в Ереване, заслуженный деятель культуры Армении **Марине Отарян** и председатель Союза композиторов Армении, заслуженный деятель искусств Армении **Арам Сатян**.

Работы Пленарного заседания стартовали с интересным докладом заведующей кафедрой древнеармянской и средневековой армянской литературы и методики ее преподавания Армянского государственного педагогического университета имени Х. Абовяна, члена-корреспондента НАН РА, доктора филологических наук, профессора, заслуженного деятеля культуры Армении **Аэлиты Долуханян** «Либретто оперы «Алмаст» Александра Спендиаряна и поэма «Взятие Тмкаберда» Ованеса Туманяна». А. Долуханян отметила, что в творчестве Ованеса Туманяна Александр Спендиарян особо выделял поэму «Взятие Тмкаберда», в которой поэт обращался к теме вечной борьбы добра и зла. Идея бессмертия творений и свершений человека, осуждение предательства как нару-

шения постулатов морали, идущее из глубин веков и нашедшее отражение в священных христианских книгах, в равной степени волновали как Туманяна, так и Спендиаряна. В силу чрезмерной занятости Туманян не смог написать либретто к опере «Алмаст», автором либретто стала София Парнок, которая была знакома с творчеством Туманяна благодаря русским переводам. Армянский переводчик либретто Тигран Ахумян остался верен языку и стилю поэта. Образ героини оперы «Алмаст» и поэмы «Взятие Тмкаберда», являющий собой образ предательницы, присутствует также в фольклоре и литературе других народов. А. Долуханян выявила, что в либретто вошли также отрывки, заимствованные Софией Парнок из поэмы Туманяна «Ануш» [16, с. 42].

В докладе «Александр Спендиарян: несколько взглядов из сегодня» председатель правления Ассоциации национальных культурных обществ Латвии имени И. Козакевич, доктор искусствоведения, профессор, заслуженный артист Латвии **Раффи Хараджанян** (Латвия, Рига) обратился к ряду стереотипов, касающихся творчества А. Спендиаряна и его личности. Подчеркивая тот факт, что Спендиарян – крупный армянский классик, основоположник армянской симфонической музыки, докладчик верно заметил, что за пределами Армении Спендиаряна-Спендиарова причисляют к «русским ориенталистам». К тому же – в «творческом портфеле» мастера важное место занимают партитуры, в которых симфоническое развитие получила крымско-татарская музыка, ее фольклорные образцы. Спендиарян явился первопроходцем в отмеченной сфере, создав неувядающие по красоте образцы этнической музыки (в том числе и в области вокала). В его филигранно отделанных сочинениях нет какой-либо «зряшности», многословия. Хараджанян обратился также к роли автора либретто оперы «Алмаст» Софии Парнок в создании произведения.

В докладе «Вклад Института искусств НАН РА в становление и развитие академического спендиаряноведения» и.о. директора Института искусств НАН РА, доктор искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусств Армении **Анна Асатрян** представила вклад Института искусств НАН РА в изучение и издание творческого наследия Александра Спендиаряна. Исследования в области спендиаряноведения в Институте искусств проводились в следующих направлениях: академическое издание полного собрания сочинений Александра Спендиаряна в 11-ти томах (1951-1984), научные изыскания: монографии [15, с. 9] и сборники статей [2], а также множество научных статей, издание литературного наследия композитора, в частности, писем [1], подготовка к изданию летописи жизни и творчества композитора (составитель – Марина Спендиарова) [8], организация юбилейных научных конференций (1951, 1971, 2021), публикация сборника «Современники об А. Спендиаряне» (составитель – Александр Тадевосян) [17] и т.д [11].

Декан оркестрового факультета Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова, кандидат искусствоведения, доцент **Андрей Иванов** (Россия, Санкт-Петербург) в своем докладе «Произведе-

ния для струнных в наследии Александра Спендиарова» охарактеризовал значимость скрипки в творческом наследии Спендиаряна. А. Иванов представил исполнительскую деятельность Спендиарова-скрипача, прослеживая историю возникновения скрипичных миниатюр и их тематические особенности. Он особо подчёркнул исключительную роль скрипки в драматургии оперы «Алмаст», а также выявил источники скрипичного стиля композитора, его связи с русской и французской композиторскими школами. Докладчик пришел к выводу, что скрипка всегда воспринималась Александром Афанасьевичем двояко: как концертно-виртуозный инструмент европейской традиции и как потомок народных струнно-смычковых Востока. Соединение виртуозности и фольклорных традиций нашло отражение в «Крымских эскизах» («Таксим»), «Ереванских этюдах» («Энзели») и, разумеется, в сценах из «Алмаст». Кульминационным проявлением привязанности к скрипке стала знаменитая Песня (ария) ашуга из второго действия оперы «Алмаст». Таким образом, скрипичный стиль Спендиарова в контексте европейской культуры сформировался в большей степени под влиянием сочинений представителей французской и франко-бельгийской школ. В заключении своего доклада А. Иванов выразил надежду на возвращение скрипичной музыки Спендиаряна, написанной с большим мастерством и вкусом, на концертные площадки.

Доклад «Традиционная сценическая концепция оперы «Алмаст» Александра Спендиаряна по прочтении книги «Александр Спендиаров. Статьи и исследования» (1973)» ведущего научного сотрудника Института искусств НАН РА, доктора искусствоведения, заслуженного деятеля искусств Армении **Маргариты Рухкян** был посвящен сборнику, издание которого было приурочено к 100-летию со дня рождения Александра Спендиаряна [2]. Как отметила М. Рухкян, содержание тома должно было вызвать у читателя не только повышенный интерес к личности Спендиаряна и к его творчеству, но и большое уважение к армянскому музыкознанию, сумевшему охватить и осветить многогранное творчество композитора, ставшего одним из основоположников армянской новой профессиональной музыки. Книга, изданная 1000-ым тиражом, в течение нескольких дней исчезла с прилавков нотных магазинов. Авторами статей и исследований стали в основном научные сотрудники отдела музыки Института искусств – Матевос Мурадян, Георгий Геодакян, Карине Худабашян, Маргарита Тер-Симонян, Анаит Григорян, Маргарита Рухкян и приглашенные – Георгий Тигранов, Михаил Тэрьян, Рафаел Степанян. Вступительное слово к сборнику написал Арам Хачатурян. Руководителем отдела музыки в те годы был Георгий Геодакян. Он и стал составителем этого издания. В сборнике представлены разные по своему значению работы. Но каждая из них являет собой новый взгляд на ту проблему, которой посвящается. Достаточно назвать статьи и темы, чтобы отдать должное работе музыковедческого коллектива: Г. Геодакян – «Опера «Алмаст»», Г. Тигранов – «Об одной нотной тетради А.А.Спендиарова», М. Рухкян – ««Три пальмы» и русский ориентализм», К. Худабашян – «О не-

которых принципах обработки народного материала в творчестве А.Спендиарова», М. Тер-Симонян – «Программный симфонизм Спендиарова», М. Тэрьян «Некоторые черты музыкального стиля», М. Мурадян – «Патриотическая тема в творчестве А. Спендиарова», Р. Степанян – «Об одном тонально-модуляционном плане Спендиарова в свете его гармонии» и снова К. Худабашян со статьей «Автор либретто оперы «Алмаст» Спендиарова – София Парнок».

Доцент кафедры музыкально-инструментальной подготовки Института музыки, театра и хореографии Российского государственного педагогического университета имени А.И. Герцена, кандидат искусствоведения **Надежда Медведева** (Россия, Санкт-Петербург) в докладе «Творчество Александра Спендиарова в зеркале петербургского фортепианного дуэта» исследовала фортепианные ансамбли А. Спендиаряна с точки зрения концертного исполнения, давая характеристику жанров фортепианного дуэта и ансамбля двух фортепиано [21]. Ученик Н.А. Римского-Корсакова, Спендиарян использовал в своем творчестве традиции петербургской композиторской школы. Характеризуя особенности творчества композитора, Н. Медведева отметила: «в четырехручных дуэтах обращают на себя внимание ролевое соотношение партий, динамический баланс, имитация оркестрового звучания. Использование элементов народной песенной и танцевальной музыки обогащает ансамбли Спендиарова выразительным мелодизмом, ориентальной темброво-гармонической палитрой, переменными размерами, остинатным движением». Докладчица обратилась также к обработкам произведений Спендиаряна известного пианиста Раффи Хараджаняна для ансамбля двух фортепиано: два инструмента дают больше возможностей в регистровом распределении музыкального материала, артикуляции, педализации. Заметим также, что в Санкт-Петербурге, накануне научной сессии, 21 ноября 2021 года в музее-квартире Н.А. Римского-Корсакова Н. Медведева организовала концерт, где прозвучали произведения камерной вокальной и инструментальной музыки Спендиаряна, звучали фортепиано, виолончель, дудук, басовая домра, саксофон, скрипка. Но, всё же, одно из центральных мест заняли произведения для фортепианного дуэта.

Первую часть Пленарного заседания завершило сообщение профессора Казанского государственного института культуры, доктора культурологии **Татьяны Гордеевой** (Россия, Республика Татарстан, Казань) «Вокальная музыка Александра Спендиаряна в учебно-педагогическом и концертном репертуаре казанских певцов».

Вторую часть Пленарного заседания (модератор – Аэлита Долуханян) открыла доцент Казанского государственного института культуры, кандидат искусствоведения **Лилия Бородовская** (Россия, Республика Татарстан, Казань) с докладом «Исполнительские интерпретации музыки Александра Спендиаряна в творчестве современных музыкантов Республики Татарстан», в котором представила два музыкальных переложения «Хайтармы» из сюиты А. Спендиаряна «Крымские эскизы» (ч. 1), сделанные казанскими музыкантами и композиторами

для разных типов оркестров – народных инструментов и струнных. Л. Бородовская представила краткую историческую справку о творчестве А. Спендиаряна, связанном с крымско-татарской музыкой, а также материал об особенностях крымско-татарского народного танца «хайтарма», о его разных нотных вариантах [10, с. 181, 6, с. 108, 7].

Первая версия – это переложение Расима Ильясова для оркестра народных инструментов «Казан нуры». Оркестр народных инструментов «Казан нуры» (в переводе с татарского языка означает «свет/сияние Казани») был создан в 1998 году на базе Национального культурного центра «Казань» администрацией города Казани. С 2000-го года оркестр возглавил новый художественный руководитель и главный дирижер, сегодня – Народный артист Республики Татарстан, лауреат всероссийских и международных конкурсов, профессор Казанского государственного института культуры Расим Ильясов. Переложив «Хайтарму», Р. Ильясов сохранил без изменений нотный текст А. Спендиаряна. Оркестровка Р. Ильясова отличается мастерством, знанием тембровых особенностей каждой группы инструментов, что позволило ему выделить национальный колорит крымско-татарской мелодии. Красота «вьющихся» сольных мелодических линий «отдана» скрипке, флейте, кларнету, а аккомпанирующие ритмические линии – домрам, баянам и остальным оркестровым инструментам. В мощные моменты tutti тембровые сочетания народных инструментов создают поистине этнический колорит крымско-татарской пляски. Композиторский талант Р. Ильясова позволил ему тонко и бережно переложить музыку А. Спендиаряна, сохранив авторскую гармонию и фактуру [4, с. 49]. Вторая версия переложения «Хайтармы» А. Спендиаряна в Татарстане – это работа Заслуженного деятеля искусств России и Татарстана, Народного артиста Республики Татарстан, скрипача и композитора, художественного руководителя и главного дирижера Казанского камерного оркестра «La Primavera» Рустема Абязова. «Хайтарма» в переложении Р. Абязова для струнного оркестра и рояля имеет более светское камерное звучание, что обусловлено тембровыми красками струнных инструментов. В интерпретации камерного оркестра «La Primavera» этот народный танец звучит изысканно и академично. В обоих переложениях основная тема поручена солирующей скрипке, и если у Ильясова это звучит как любимый у татар народный струнный инструмент, то в исполнении оркестра Р. Абязова скрипка – это академический виртуозный солист, немного чопорный и холодный [4, с. 49-50].

Старший преподаватель Днепропетровской академии музыки имени М.И. Глинки, кандидат педагогических наук **Лариса Гонтовая** (Украина, Днепр) представила доклад «Парадокс традиции: Александр Спендиарян, Лев Ревуцкий, Игорь Стравинский», а старший научный сотрудник Института искусств НАН РА, кандидат искусствоведения, доцент **Анаит Багдасарян** выступила с докладом «Имитация в опере «Алмаст» Александра Спендиаряна».

Доклад доцента кафедры культурологии Северо-Восточного федерального университета имени М.К. Аммосова, кандидата искусствоведения, заслуженного

деятеля искусств Республики Саха (Россия, Республика Саха (Якутия), Якутск) **Татьяны Павловой-Борисовой** «Армения и Якутия: от «А» до «Я» в творчестве композитора Гранта Григоряна» был посвящен вкладу композитора Гранта Григоряна (1919-1962) в якутскую музыкальную культуру и его исторической роли как одного из основоположников якутской композиторской музыки. Докладчик отметила, что Грант Григорян во многих жанрах открыл новые рубежи, которые долго служили ориентирами для якутских композиторов. Т. Павлова-Борисова обратилась к оркестровым сочинениям – «Якутские эскизы», «Импровизация и якутский танец», Концерт для скрипки с оркестром, а также к опере «Лоокут и Нюргусун», оперетте «Цветок Севера», оратории «Якутская праздничная», балету «Камень счастья», камерно-вокальным произведениям и обработкам народных песен. Для нас, армян, было открытием, что произведения Гранта Григоряна сегодня являются классикой якутской музыкальной культуры, исполняются в наши дни и любимы многими поколениями слушателей. Грант Григорян сумел постигнуть основы национального музыкального мышления, творчески переработать якутский музыкальный фольклор, музыку малочисленных народов Якутии и представить ее в новом качестве. Благодаря этому якутский народ воспринял музыку армянского по происхождению композитора как свою национальную. Пример тому – его ныне широко известная песня «Сахам сирэ барахсан» («Моя Якутия»), ставшая неофициальным гимном якутского народа, которую каждый представитель якутского народа узнает по первым звукам позывных сигналов якутского радио. Среди воспитанников Гранта Григоряна – видные деятели якутской культуры Тимофей Стручков, Ольга Иванова-Сидоркевич, Федот Аргунов, Захар Винокуров и многие другие. Его усилиями в Якутском музыкальном училище было сформировано и открыто отделение теории музыки. В докладе также были освещены юбилейные мероприятия, посвященные 100-летию Гранта Григоряна, в рамках которых Якутию посетила делегация музыкальных деятелей Армении в составе с председателем Союза композиторов Республики Армения Арамом Сатяном, дирижером Рубеном Асатряном, певицей Дианой Арутюнян и дудукистом Арутюном Чколяном.

В докладе «Метаморфозы народных инструментальных традиций в творческой эволюции Александра Спендиаряна» заведующей Кабинетом истории национальных музыкальных культур Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова, кандидата искусствоведения, доцента **Татьяны Брославской** (Россия, Санкт-Петербург), посвященном проблеме эволюции творческого пути Спендиаряна, акцентировалось тяготение композитора в петербургский период жизни к русскому ориентализму: сюжетной программности музыки, принципу сюитности. По словам Т. Брославской, в последний период своей жизни, в связи с переездом на историческую родину, композитор стал активно заниматься изучением армянских музыкальных традиций: воспроизводить особенности армянского фольклора ладовыми, интонационными, ритмическими, структурно-конструктивными, тембровыми средствами раз-

вития материала. Композитор заслуженно считается «основоположником национального армянского симфонизма» [5, с. 52].

Доклад «Русский фольклор в творчестве Александра Спендиаряна» старшего научного сотрудника Института искусств НАН РА, кандидата искусствоведения **Марианны Тигранян** был посвящен одной из мало освещённых тем музыкального наследия А.Спендиаряна – вокально-хоровым обработкам русских народных песен, которые были изданы в 1955 г. [20]. В процессе изучения материала столкнувшись с интересными и доселе неизвестными фактами творчества композитора, М. Тигранян выяснила, что эти песни были записаны и обработаны им не в зрелый – крымский период творчества (1919-21 гг.), как утверждалось ранее, а задолго до этого – в московский период жизни (1890-93 гг.), когда юный А. Спендиарян учился на юрфаке МГУ. Музыкальным материалом послужили народные песни Поволжья, которые в своё время записал известный драматург А. Островский, использовав их в своей пьесе «Бедность не порок» (1853). «Художественная ценность обработок русских народных песен А. Спендиаряна в первую очередь состоит в том, что он сумел донести нам музыкальный материал пьесы А. Островского в таком виде, в каком он звучал ещё при жизни великого драматурга, став своего рода связующим звеном меж двух эпох. Другой важной особенностью этого цикла является то, что он представляет самый ранний творческий период, когда А. Спендиарян собственно и не был композитором. В свои 20 лет А. Спендиарян сумел очень точно почувствовать и в хоровом звучании воспроизвести особенности русского фольклора. Уже в таком юном возрасте его великий талант был очевиден. Стараясь максимально сохранить присущую народному мелосу аутентичность звучания, композитор, с присущей ему деликатностью, использовал приёмы полифонической имитации, которые так ладно передавали всю прелесть русской народной песни», – отметила М. Тигранян.

Завершилось Пленарное заседание докладом «Московский и петербургский периоды (1890-1899 гг.) в жизни и творчестве Александра Спендиарова» молодого исследователя – аспиранта 1-го курса исторического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова **Алексея Забродина** (Россия, Москва).

15-го декабря в ходе 1-го заседания (модератор – Марине Отарян) были представлены доклады ведущего научного сотрудника Института литературы имени М. Абегяна НАН РА, доктора филологических наук **Сусанны Оганесян** «Встреча Александра Спендиаряна и Ованеса Туманяна: у истоков создания оперы «Алмаст»», преподавателя кафедры педагогики музыки Армянского государственного педагогического университета имени Х. Абовяна, соискателя Института искусств НАН РА **Наиры Мадоян** «Ереванский период творческой деятельности Александра Спендиаряна», пианистки и композитора **Карин Гельман-Геворгян** (Швеция, Стокгольм) «Триумф творчества Александра Спендиаряна в Скандинавии: «Ай вард» («К розе»)», доцента Гюмрийского филиала Ереванской государственной консерватории имени Комитаса **Риты Агаян**

«Александр Спендиарян в фокусе музыковедческой мысли первой половины XX века», преподавателя Ереванского музыкального колледжа имени Р. Меликяна **Лианы Арутюнян** «Александр Спендиарян в воспоминаниях деятелей армянской культуры», заведующей отделом армянского изобразительного искусства Национальной картинной галереи Армении **Айкуш Саакян** «Творческие связи Александра Спендиаряна с армянскими художниками» и научного сотрудника Музея-института Комитаса, преподавателя Ереванской государственной консерватории имени Комитаса **Астхик Мартиросян** «Общность и особенности Дома-музея Александра Спендиаряна и Музея-института Комитаса в образовательных программах».

На втором заседании (модератор – Лилит Ернджакян) были заслушаны доклады директора Дома-музея Александра Спендиаряна, заслуженного деятеля культуры Армении **Марине Отарян** «Вторая творческая жизнь: Тифлис», директора Гюмрийского филиала Ереванской государственной консерватории имени Комитаса, кандидата искусствоведения, доцента **Асмик Арутюнян** «Проявления национальной идентичности в творчестве Александра Спендиаряна», научного сотрудника Института искусств НАН РА **Арусяк Петросян** «Связи Александра Спендиаряна с деятелями армянского искусства», заместителя директора Гюмрийского филиала Ереванской государственной консерватории имени Комитаса **Ани Асатрян** «Георгий Тигранов о крымском периоде творчества Александра Спендиаряна» и научного сотрудника Дома-музея Александра Спендиаряна **Инессы Хачатрян** ««Воспоминания о моем отце» Татьяны Спендиаровой».

В своем докладе «Спендиарофон: «симфонизированный» наследник традиционных музыкальных инструментов» старший научный сотрудник Института искусств НАН РА, кандидат исторических наук, доцент **Рипсиме Пикичян**, сравнивая созданный во время работы над симфонической картиной «Три пальмы» А. Спендиаряном *спендиарофон* с бубенцами, с разнообразными колокольчиками и бубенчиками, найденными во время различных раскопок на территории Армении, а также с представленными в различных музеях ударными шумовыми инструментами и звуковыми оберегами, которые использовались во время дохристианских и христианских духовных и светских праздников, обрядов и церемоний и были распространены в скотоводческих культурах, пришла к заключению, что композитор имел разностороннее представление о функциях и особенностях подобных инструментов и что созданный им новаторский *спендиарофон* является своего рода «симфонизированным» наследником древних музыкальных инструментов. А в докладе «Александр Спендиарян в контексте музыки мира: этномузыкологические наблюдения» музыковед **Нуне Погосян-Зельцбург** (Нидерланды, Маастрихт) представила творчество А. Спендиаряна с позиций современного этномузыковедения, так как этномузыковедение, как междисциплинарная наука, позволяет осмыслить роль музыканта как внутри национальной музыкальной традиции, так и в мировой музыкальной культуре. Исследуя становление национального композитора не только в русле концепций совре-

менной ему европейской, русской и армянской классической музыки, но и в контексте национальной идеологии, сформировавшейся в среде армянской интеллигенции в диаспоре, докладчица рассмотрела также культурные процессы, отразившиеся в эволюции национального музыкального стиля.

Научная конференция продолжила свою работу 16-го декабря. В ходе 3-го заседания (модератор – Маргарита Камалян) были представлены доклады преподавателя кафедры педагогики музыки Армянского государственного педагогического университета имени Х. Абовяна, кандидата искусствоведения, доцента **Анны Арутюнян** «Из истории музыкальной школы имени Александра Спендиаряна», главного хранителя фондов Дома-музея Мартироса Сарьяна **Софьи Сарьян** «Сарьяновское оформление оперы «Алмаст» Александра Спендиаряна», соискателя Института литературы имени М. Абегяна НАН РА **Кристины Абраамян** «Отрывки из истории дружбы Александра Спендиаряна с Ованнесом Ованнисяном», преподавателя кафедры истории и теории искусства и культурологии Армянского государственного педагогического университета имени Х. Абовяна, кандидата искусствоведения **Наре Надарян** «Образ Александра Спендиаряна в искусстве Ара Саргсяна и Гукаса Чубаряна», педагога Музыкального колледжа имени Саят-Новы **Нины Акопян** (Арцах, Степанакерт) «Александр Спендиаров в воспоминаниях современников», заведующей отделом Дома-музея Арама Хачатуряна **Анны Асоян** «Дома-музеи Александра Спендиаряна и Арама Хачатуряна» и хранителя фондов Дома-музея Александра Спендиаряна **Астхик Арутюнян** «Волшебная сила дирижерской палочки».

На заключительном заседании (модератор – Марианна Тигранян) были заслушаны доклады ведущего научного сотрудника Института искусств НАН РА, доктора искусствоведения, профессора, заслуженного деятеля искусств Армении **Лилит Ернджакян** «Восток Александра Спендиаряна», ведущего научного сотрудника Института искусств НАН РА, доктора искусствоведения **Назеник Саргсян** «Значение творчества Александра Спендиаряна в области танцевального искусства», ученого секретаря Института искусств НАН РА, кандидата искусствоведения **Маргариты Камалян** «Александр Спендиарян глазами армянских художников», старшего научного сотрудника Института искусств НАН РА, пианистки, кандидата искусствоведения **Лилит Артемян** «Фортепианное творчество Александра Спендиаряна», старшего научного сотрудника Дома-музея Александра Спендиаряна **Асмик Гамбарян** «Музыкальное воплощение литературных героев в мелодекламациях Александра Спендиаряна», преподавателя исполнительского отдела Гюмрийского филиала Ереванской государственной консерватории имени Комитаса, кандидата искусствоведения, доцента **Анны Тамироглян** «Отражение некоторых композиционных принципов Александра Спендиаряна в «Гадалке» для фортепиано в 4 руки», в которой впервые рассматривались вопросы конструктивного построения частей, использование различных средств выразительности и различных принципов организации композиционных приемов, направленных на выявление идейного замысла сочине-

ния «Гадалка», и **Анны Асатрян** «Александр Спендиарян и Иоаннес Налбандян: страницы творческого сотрудничества».

16-го декабря завершилась международная научная сессия «Александр Спендиарян – 150», и на заключительном заседании были подведены итоги.

Заключение

Таким образом, Институт искусств НАН РА, продолжая традиции академического спендиаряноведения в области организации юбилейных научных конференций, впервые организовал представительную и масштабную международную междисциплинарную научную сессию «Александр Спендиарян – 150», научные результаты которой стали важным вкладом в международное спендиаряноведение. Такая беспрецедентная по широте охвата тематики докладов и географии участников научная сессия, посвященная вопросам изучения жизни, творчества, исполнительской и музыкально-общественной деятельности и оценки наследия выдающегося армянского композитора Александра Спендиаряна в истории спендиаряноведения проводилась впервые. Сессия объединила видных ученых и молодых исследователей не только из разных научных и образовательных центров Армении – Еревана, Гюмри, Эчмиадзина, но также из разных концов *необъятной* России – Санкт-Петербурга, Москвы, Казани, Якутска, а также Украины, Латвии, Голландии и Швеции.

Литература

1. Александр Спендиаров. Письма. Ереван, изд.-во АН Арм. ССР, 1962.
2. Александр Спендиаров. Статьи и исследования. Ереван, изд.-во АН Арм. ССР, 1973.
3. Асатрян А. Академическое спендиаряноведение: пройденный путь и достижения, Բանբեր հայագիտության. Հայագիտական միջազգային հանդես, 2022, 1 (28), с. 136-151.
4. Бородовская Л. Интерпретации «Хайтармы» Александра Спендиаряна в творчестве современных исполнителей Республики Татарстан, Искусствоведческий журнал, 2021, 2 (6), с. 44-51.
5. Брославская Т. Метаморфозы народных инструментальных традиций в творческой эволюции Александра Спендиаряна, Искусствоведческий журнал, 2021, 2 (6), с. 52-58.
6. Заатов И. Очерки истории крымско-татарской музыкальной культуры и сценического искусства (генезис, эволюция, современное состояние), т. I. Историография, источниковедческая база, библиография. Симферополь, «Крымиздат», 2019.
7. Песни и танцы крымских татар. Записи Ягьи Шерфединова. Москва-Симферополь, Огиз - Гос. муз. изд.-во – Крымгосиздат, 1931.
8. Спендиарова М. Летопись жизни и творчества А.А. Спендиарова. Ереван, изд.-во АН Арм. ССР, 1975.
9. Тигранов Г. А. Спендиаров. По материалам писем и воспоминаний. Ереван, «Айпетрат», 1953.
10. Шерфединов Я. Звучит кайтарма: татарские народные песни и инструментальные наигрыши. Ташкент, изд.-во литературы и искусства им. Г. Гуляма, 1978.

11. Ասատրյան Ա. ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի ներդրումը ակադեմիական սպենդիարյանագիտության կայացման ու զարգացման գործում, Արվեստագիտական հանդես, 2021, 2 (6), էջ 13-32:

12. Ասատրյան Ա. «Ալեքսանդր Սպենդիարյան-150» միջազգային գիտական նստաշրջանը, Պատմաբանասիրական հանդես, 2022, 1 (219), էջ 323-327:

13. Ասատրյան Ա. Միջազգային գիտական նստաշրջան «Ալեքսանդր Սպենդիարյան - 150», «Կրթություն» թերթ, 2022, 12 հունվարի, թիվ 1 (1026), էջ 12:

14. Ասատրյան Ա. «Ալեքսանդր Սպենդիարյան - 150» միջազգային գիտական նստաշրջանը, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» թերթ, 2022, N 1, հունվար (361), էջ 7:

15. Գրիգորյան Ք., Ալեքսանդր Սպենդիարով (կյանքը և ստեղծագործությունը). Երևան, ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ., 1952:

16. Դոլուխանյան Ա. Ալեքսանդր Սպենդիարյանի «Ալմաստ» օպերայի լիբրետոն և Հովհաննես Թումանյանի «Թմկաբերդի առումը» պոեմը, Արվեստագիտական հանդես, 2021, 2 (6), էջ 33-43:

17. Ժամանակակիցները Ալ. Սպենդիարյանի մասին. Երևան, «Հայպետհրատ», 1960:

18. Կիրակոսյան Մ. ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի կազմակերպած գիտական միջոցառումները. Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2021:

19. Մուրադյան Մ. Գիտական նստաշրջան՝ նվիրված Ալ. Սպենդիարյանի ծննդյան 100-ամյակին, Պատմաբանասիրական հանդես, 1971, 4 (55), էջ 291:

20. Սպենդիարով Ալեքսանդր. Երկերի լիակատար ժողովածու, հատոր երկրորդ: Վոկալ անսամբլեր, խմբերգեր, մելոդեկլամացիաներ, ռուսական և ուկրաինական ժողովրդական երգերի մշակումներ: /Խմբ.՝ Գ. Բուդաղյան/. Երևան, «Հայպետհրատ», 1955:

21. Սպենդիարով Ալեքսանդր. Երկերի լիակատար ժողովածու: Հատոր իններորդ: Սիմֆոնիկ ստեղծագործություններ: Քառաձեռք փոխադրումներ դաշնամուրի համար /Խմբ.՝ Գ. Բուդաղյան/. Երևան, «Հայպետհրատ», 1950:

References

1. Aleksandr Spendiarov. Pis'ma. Erevan, izd.-vo AN Arm. SSR, 1962.

2. Aleksandr Spendiarov. Stat'i i issledovanija. Erevan, izd.-vo AN Arm. SSR, 1973.

3. Asatrjan A. Akademicheskoe spendiarjanovedenie: projdennyj put' i dostizhenija, Banber hayagitowt'yan. Hayagitakan mijazgayin handes, 2022, 1 (28), s. 136-151.

4. Borodavskaja L. Interpretacii «Hajtarmy» Aleksandra Spendiarjana v tvorchestve sovremennyh ispolnitelej Respubliki Tatarstan, Iskusstvovedcheskij zhurnal, 2021, 2 (6), s. 44-51.

5. Broslavskaja T. Metamorfozy narodnyh instrumental'nyh tradicij v tvorcheskoj jevoljucii Aleksandra Spendiarjana, Iskusstvovedcheskij zhurnal, 2021, 2 (6), s. 52-58.

6. Zaatov I. Ocherki istorii krymsko-tatarskoj muzykal'noj kul'tury i scenicheskogo iskusstva (genezis, jevoljucija, sovremennoe sostojanie), t. I. Istoriografija, istochnikovedcheskaja baza, bibliografija. Simferopol', «Krymizdat», 2019.

7. Pesni i tancy krymskih tatar. Zapisi Jag'i Sherfedinova. Moskva-Simferopol', Ogiz-Gos. muz. izd.-vo – Krymgosizdat, 1931.

8. Spendiarova M. Letopis' zhizni i tvorchestva A.A. Spendiarova. Erevan, izd.-vo AN Arm. SSR, 1975.

9. Tigranov G.A. Spendiarov. Po materialam pisem i vospominanij. Erevan, «Ajpetrat», 1953.

10. Sherfedinov Ja. Zvuchit kajtarma: tatarskie narodnye pesni i instrumental'nye naigryshi. Tashkent, izd.-vo literatury i iskusstva im. G. Guljama, 1978.

11. Asatryan A. HH GAA arvesti instituti nerdrumy' akademiakan spendiaryanagitut'yan kayacman u zargacman gorc'um, Arvestagitakan handes, 2021, 2 (6), e'j 13-32.

12. Asatryan A. «Aleqsandr Spendiaryan-150» mijazgayin gitakan nstashrjany', Patmabanasirakan handes, 2022, 1 (219), e'j 323-327.

13. Asatryan A., Mijazgayin gitakan nstashrjan «Aleqsandr Spendiaryan - 150», «Krt'ut'yun» t'ert', 2022, 12 hunvari, t'iv 1 (1026), e'j 12.

14. Asatryan A. «Aleqsandr Spendiaryan - 150» mijazgayin gitakan nstashrjany', HH GAA «Gitut'yun» t'ert', 2022, N 1, hunvar (361), e'j 7.

15. Grigoryan Q. Aleqsandr Spendiarov (kyanqy' ev steghc'agorc'ut'yuny'). Erevan, HSSR' GA hrat., 1952.

16. Dolukhanyan A. Aleqsandr Spendiaryani «Almast» o'perayi libreton ev Hovhannes T'umanyani «T'mkaberdi ar'umy'» poemy', Arvestagitakan handes, 2021, 2 (6), e'j 33-43.

17. Jhamanakakicnery' Al. Spendiaryani masin. Erevan, «Haypethrat», 1960.

18. Kirakosyan M. HH GAA arvesti instituti kazmakerpac' gitakan mijocar'umnery'. Erevan, HH GAA «Gitut'yun» hrat., 2021.

19. Muradyan M. Gitakan nstashrjan՝ nvirvac' Al. Spendiaryani c'nndyan 100-amyakin, Patmabanasirakan handes, 1971, 4 (55), e'j 291.

20. Spendiarov Aleqsandr. Erkeri liakatar jhoghovac'u, hator erkrord: Vokal ansambler, xmberger, melodeklamacianer, r'usakan ev ukrainakan jhoghovrdakan ergeri mshakumner: /Xmb.՝ G. Budaghyan/. Erevan, «Haypethrat», 1955.

21. Spendiarov Aleqsandr. Erkeri liakatar jhoghovac'u: Hator innerord: Simfonik steghc'agorc'ut'yunner: Qar'ad'er'q p'oxadrumner dashnamuri hamar /Xmb.՝ G. Budaghyan/. Erevan, 1950.

ԿԱՐԵՎՈՐ ՆԵՐԴՐՈՒՄ ՄԻՋԱԶԳԱՅԻՆ ՍՊԵՆԴԻԱՐՅԱՆԱԳԻՏՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ. «ԱԼԵՔՍԱՆԴՐ ՍՊԵՆԴԻԱՐՅԱՆ – 150» ՄԻՋԱԶԳԱՅԻՆ ԳԻՏԱԿԱՆ ՆՍՏԱՇՐՋԱՆԸ

ԱՆՆԱ ԱՍԱՏՐՅԱՆ*

Հղման համար. Ասատրյան, Աննա: «Կարևոր ներդրում միջազգային սպենդիարյանագիտության մեջ. «Ալեքսանդր Սպենդիարյան – 150» միջազգային գիտական նստաշրջանը»: *Արվեստագիտական հանդես,* N 1 (2022): 24-38. DOI: 10.54503/2579-2830-2022.1(7)-24

Ծանրակշիռ է ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի ներդրումը հայ դասական երաժշտության ականավոր ներկայացուցիչ, հայկական սիմֆոնիկ երաժշտության հիմնադիր, կոմպոզիտոր, դիրիժոր և երաժշտական-հասարակական գործիչ Ալեքսանդր Սպենդիարյանի (1871-1928) ստեղծագործական ժառանգության

* ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի տնօրենի ժամանակավոր պաշտոնակատար, երաժշտության բաժնի վարիչ, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, Հումանիզմի պրոբլեմների ակադեմիայի փոխնախագահ, Տիգրան Չուխաճյան հիմնադրամի նախագահ, Հայաստանի կոմպոզիտորների միության խորհրդի անդամ, Հայաստանի կոմպոզիտորների միության վարչության անդամ, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր, annaasatryan2013@gmail.com, հոդվածը ներկայացնելու օրը՝ 30.03.2022, գրախոսելու օրը՝ 27.04.2022, տպագրության ընդունելու օրը՝ 20.05.2022:

հրատարակման և ուսումնասիրության, այլ խոսքով՝ ակադեմիական սպենդիարյանագիտության կայացման ու զարգացման գործում: Սպենդիարյանագիտության ասպարեզում ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի աշխատանքներն ընթացել են մի քանի ուղղություններով, որոնցից մեկը հոբելյանական գիտական նստաշրջանների կազմակերպումն է (1951, 1971, 2021): Ա. Սպենդիարյանի ծննդյան 150-ամյա հոբելյանի շրջանակներում Երևանում ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտը 2021 թ. դեկտեմբերի 14-16-ը հեռավար ձևաչափով գումարեց «Ալեքսանդր Սպենդիարյան – 150» միջազգային գիտական նստաշրջանը՝ նվիրված Ալեքսանդր Սպենդիարյանի կյանքի, ստեղծագործական, կատարողական ու երաժշտական-հասարակական գործունեության ուսումնասիրության, նրա թողած ժառանգության արժևորման հարցերին, որի աշխատանքներին մասնակցեցին ավելի քան 40 նշանավոր գիտնականներ ու երիտասարդ հետազոտողներ ինչպես Հայաստանից, այնպես էլ Ռուսաստանից, Ուկրաինայից, Լատվիայից, Նիդեռլանդներից և Շվեդիայից:

Զեկուցումների թեմատիկայի ընդգրկմամբ ու մասնակիցների աշխարհագրությամբ աննախադեպ «Ալեքսանդր Սպենդիարյան – 150» միջազգային միջգիտակարգային գիտական նստաշրջանի գիտական արդյունքներն արտացոլեցին միջազգային սպենդիարյանագիտության արդի վիճակը և կարևոր ներդրում դարձան ակադեմիական սպենդիարյանագիտության մեջ:

Բանալի բառեր՝ Ալեքսանդր Սպենդիարյան, ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտ, ակադեմիական սպենդիարյանագիտություն, «Ալեքսանդր Սպենդիարյան – 150», միջազգային գիտական նստաշրջան, միջազգային սպենդիարյանագիտություն, գիտական արդյունքներ:

IMPORTANT CONTRIBUTION TO INTERNATIONAL SPENDIARYAN STUDIES: “ALEXANDER SPENDIARYAN – 150” INTERNATIONAL SCIENTIFIC SESSION

ANNA ASATRYAN*

For citation: Asatryan, Anna. “Important Contribution to International Spendiaryan Studies: “Alexander Spendiaryan – 150” International Scientific Session”, *Journal of Art Studies,* N 1 (2022): 24-38. DOI: 10.54503/2579-2830-2022.1(7)-24

The contribution of the NAS RA Institute of Arts to the publication and study of the creative heritage of Alexander Spendiaryan (1871-1928) – an outstanding

* Acting Director of NAS RA Institute of Arts, Head of the Music Department, Honored Art Worker of the RA, Vice President of the Academy of Humanism Problems, President of the Dikran Tchouhadjian Foundation, Member of the Council of the Composers Union of Armenia, Member of the Board of the Composers Union of Armenia, Doctor of Sciences (Arts), Professor, annaasatryan2013@gmail.com, The article was submitted on 30.03.2022, reviewed on 27.04.2022, accepted for publication on 20.05.2022.

representative of Armenian classical music, the founder of Armenian symphonic music, composer, conductor and musical-social figure, in other words, to the establishment and development of academic Spendiaryan studies, is significant. In the field of Spendiaryan Studies, the activities of the NAS RA Institute of Arts proceeded in several directions, one of which is the organization of jubilee scientific sessions (1951, 1971, 2021). Within the framework of the 150th jubilee anniversary of the birth of A. Spendiaryan, the NAS RA Institute of Arts in Yerevan convened the international scientific session "Alexander Spendiaryan – 150" on December 14-16, 2021 in remote format, dedicated to the study of the life, creative, performance and musical-social activities of Alexander Spendiaryan, to the issues of evaluation of his legacy, in whose activities more than 40 prominent scientists and young researchers from Armenia, Russia, Ukraine, Latvia, the Netherlands and Sweden participated.

The scientific results of the "Alexander Spendiaryan – 150" international interdisciplinary scientific session, unprecedented in the elucidation of the topics of the reports and the geography of the participants, reflected the current state of international Spendiaryan Studies and became an important contribution to academic Spendiaryan Studies.

Key words: Alexander Spendiaryan, NAS RA Institute of Arts, academic Spendiaryan Studies, "Alexander Spendiaryan – 150" international scientific session, international Spendiaryan Studies, scientific results.

УДК : 929:781(479.25) СПЕНДИАРОВ +787.1
DOI: 10.54503/2579-2830-2022.1(7)-39

СКРИПИЧНОЕ НАСЛЕДИЕ АЛЕКСАНДРА АФАНАСЬЕВИЧА СПЕНДИАРОВА

АНДРЕЙ ИВАНОВ* (РФ, Санкт-Петербург)

Для цитирования: Иванов, Андрей. "Скрипичное наследие Александра Афанасьевича Спендиарова". *Искусствоведческий журнал,* N 1 (2022): 39-44. DOI: 10.54503/2579-2830-2022.1(7)-39

Статья посвящена роли скрипки в творческой биографии А.А. Спендиарова. Даётся обзор исполнительской деятельности Спендиарова-скрипача. Прослеживается история возникновения скрипичных миниатюр и их тематические особенности. Подчёркивается исключительная роль скрипки в драматургии оперы «Алмаст». Выявляются источники скрипичного стиля композитора, его связи с русской и французской композиторскими школами.

Ключевые слова: Александр Спендиаров, скрипка, Иоаннес Налбандян, опера «Алмаст», пьесы для скрипки, скрипичные миниатюры, скрипичный стиль.

Вступление

Опера «Алмаст» (1916-1928) – итог творческого пути Александра Афанасьевича Спендиарова. В произведении собраны воедино образы, наполнявшие произведения композитора на протяжении всей его жизни. Подробно освещены в трудах спендиароведов поиски композитора в области жанрового, ладово-гармонического своеобразия, тематического развития, симфонического мышления. Автор настоящей статьи ставит перед собой задачу охарактеризовать место скрипки в наследии Спендиарова.

Изложение основного материала исследования

Первое знакомство Спендиарова с народной скрипичной культурой состоялось в 1883-1884 годах. «На праздник обычно к нам приходили татарские музыканты с барабаном, зурной, скрипкой. Сначала играли Полонез Огинского, а потом татарскую музыку. У нас в Карасубазаре Саша много слышал в детстве татарской музыки. Потом уже взрослым он специально приезжал к нам записывать татарские песни и пляски» [1, с. 12]. Кроме того, родной дядя Спендиарова, «недурно играл на скрипке» [2, с. 44].

Со следующего года Александр Афанасьевич вместе с братом начинает брать уроки у некоего чеха Швоба, игравшего и державшего скрипку, «как играют на ярмарке» [1, с. 12], опять же в «народной» манере. С того же года начинаются и первые полноценные опыты Александра Афанасьевича в композиции.

О значительном успехе занятий на скрипке свидетельствует публичное выступление на вечере в Симферопольской гимназии с «Балетными сценами» Ш.О. Берио, которые и по сей день входят в обязательный репертуар учащихся музыкальных школ и училищ.

---

*Декан оркестрового факультета Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова, кандидат искусствоведения, andreivitivanov@yandex.ru, статья представлена 07.03.2022, рецензирована 25.04.2022, принята к публикации 20.05.2022.

Глубокое впечатление, оставленное «Кармен» Ж. Бизе, задало направление специфическому инструментальному мышлению Спендиарова, коснулось и его камерных инструментальных сочинений[1]. Первой попыткой писать в новой, «восточной» манере стала фортепианная пьеса «Пролог и Хайтарма» (1895), содержащая черты, характерные для будущих симфонических опусов. Выразительная, «скрипичная» в своей сути мелодия на фоне тремоло, вероятно, навеяна лейттемой Кармен. Впоследствии Пролог будет перенесён в ор. 9 № 4 для скрипки и фортепиано (позже оркестрованный).

В Москве освоение скрипичного мастерства продолжается под руководством Пекарского – одного из концертмейстеров оркестра Большого театра. Успех обучения очевиден: Спендиаров, попеременно с А.В. Оссовским, занимает место концертмейстера в студенческом оркестре. В том же 1891 году стала крепнуть дружба с виолончелистом Антоном Осиповичем Палице. Взаимная симпатия впоследствии вдохновила Александра Афанасьевича на два виолончельных романса (G-dur и F-dur), оба 1893-го года сочинения. С Оссовским и Палице Спендиаров часто музицировал в любительском квартете, играя «трио Гайдна, менуэт из квартета Моцарта, Andante из первого квартета Чайковского» [1, с. 25]. За годы учёбы в университете Спендиаров достиг личного совершенства в освоении скрипки, постигая трудности сонат Бетховена, Грига, Франка в ансамбле с другим своим партнёром – С. Василенко [1, с. 25].

Публично Александр Афанасьевич выступал преимущественно с небольшими салонными пьесами, содержащими немало интонационных трудностей, вроде Колыбельной А. Симона или Канцонетты из «Романтического» концерта Б. Годара. Летом 1891 года было положено начало многолетней дружбе Александра Афанасьевича и Иоаннеса Романовича Налбандяна, а осенью – урокам композиции с Николаем Семеновичем Кленовским (устроившим ранее скрипичные уроки Спендиарова). В итоге появилось несколько пьес для фортепиано соло и для дуэта со скрипкой. Трудно сказать, какой из них восторгался Кленовский[2]. Сопоставив даты, можно предположить, что речь идёт о Романсе для скрипки и фортепиано, посвящённом

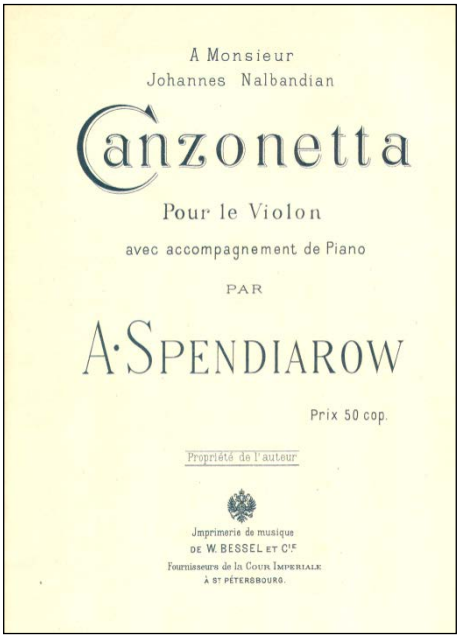
[1] «Несомненно, что с этого момента во мне зародилась особенная любовь к оркестру и стала укрепляться любовь к экзотическому колориту в музыке» [2, с. 44].

[2] «Какая у него складная форма! Какое гармоническое чутьё!» [1, с. 27].

Налбандяну (Севастополь, 1892). В пользу предположения говорит и желание ободрённого похвалой Спендиарова напечатать Романс, а также Вальс (вероятно, один из двух фортепианных). К сожалению, сделать этого не удалось. Однако выбор этих пьес для печати связан не только с возросшей уверенностью в композиторских способностях, но и с романтическими обстоятельствами их возникновения[3].

Кто подсказал Спендиарову переложить фортепианную Колыбельную (позже оркестрованную) для скрипки с фортепиано – неизвестно, но и по сей день она является едва ли не самой исполняемой пьесой в наследии Александра Афанасьевича.

Программа 4-х концертов в Каховке и Феодосии 1895 года доказывает, что, несмотря на свою занятость в университете, Спендиаров сохранял приличную исполнительскую форму. Здесь, среди прочих, была записана песня «Бей Оглуным» [1, с. 42], ставшая впоследствии интерлюдией к Хайтарме [1, с. 46], зафиксированной Налбандяном (1896). Вместе с Иоанессом Романовичем тогда же была «отшлифована» и Канцонетта для скрипки с фортепиано, премьера которой состоялась, вероятно, в начале 1898 года [1, с. 55]. На этом заканчивается период начальных опытов в композиции, а вместе с ним и период камерно-инструментального сочинительства.


A Monsieur
Johannes Nalbandian
Canzonetta
Pour le Violon
avec accompagnement de Piano
PAR
A·SPENDIAROW
Prix 50 cop.
Propriété de l'auteur
Imprimerie de musique
DE W. BESSEL ET Cie
Fournisseurs de la Cour Impériale
à St Pétersbourg.

В сочинениях для скрипки и виолончели с фортепиано можно выделить несколько характерных черт. В основе их лежит сложная трёхчастная форма с динамизированной репризой. Все пьесы проникнуты симфоническим замыслом, ни одна не содержит романтических приёмов сопровождения (арпеджиато, пассажная техника, фигуративная фактура). Основная тема излагается лаконично, открывая широкие возможности контрапунктического, имитационного развития в репризном разделе.

Симфоничность мышления композитора подчёркивается такими типично оркестровыми красками, как тянущиеся педали отдельных голосов (Баркарола для виолончели), тремоло (Песня для

[3] «Все мы были влюблены тогда […] Помню, шумел прибой, из салона доносились звуки Сашиного вальса. В этом салоне мы постоянно музицировали. Саша сочинил там «Романс» для скрипки и посвятил его мне, как первому исполнителю» [1, с. 31]. «Когда я показал Ауэр романс для скрипки, посвящённый мне Сашей, Ауэр пришёл в восторг: «Как горячо написано! И какое горячее исполнение!» [1, с. 36].

скрипки). Другой особенностью некоторых смычковых сочинений является свежий, оригинальный тематизм, приковывающий внимание ладовой (Песня для скрипки, Хайтарма) или ладово-гармонической идеей (Баркарола Соль-мажор для виолончели). С русской композиторской школой сочинения Спендиарова роднит вариационный тип развития тематизма, орнаментальное обыгрывание интонаций основной мелодии.

Скрипка всегда воспринималась Александром Афанасьевичем двояко: как концертно-виртуозный инструмент европейской традиции и как потомок народных струнно-смычковых инструментов Востока. Подобное отношение к скрипке разделяли Налбандян и Айвазовский. По свидетельству Т.Н. Каракаш, «Спендиаров играл Айвазовскому свои крымские вещи, среди которых была «Хайтарма» из «Крымских эскизов», «Айвазовский играл на скрипке татарские песни (скрипку держал, как держат кеманчу), а Спендиаров ему аккомпанировал на рояле» [1, с. 62].

Соединение виртуозности и фольклорных традиций удалось композитору в «Крымских эскизах» («Таксим»), «Ереванских этюдах» («Энзели») и, разумеется, в сценах из «Алмаст». Отметим, что в наследии Спендиарова в равных пропорциях представлены обработки армянских, татарских, еврейских и иных народных песен.

Подчёркивая свой музыкальный космополитизм, Спендиаров пишет: «Наиболее индивидуальными из моих сочинений являются сочинения восточного стиля» [2, с. 45].

«Таксим» (Прелюдия) из второй серии «Крымских эскизов» по свидетельству Х.С. Кушнарёва «…представляет собою часть мугама, который исполняется народными музыкантами с полной ритмической свободой (как бы без соблюдения тактовых черт)» [3, с. 134].

«Энзели» из «Ереванских этюдов» уже больше походит на диалог, но глубина выразительности сольной скрипичной партии от этого нисколько не мельчает.

Кульминационным проявлением привязанности к скрипке стала знаменитая Песня (ария) ашуга из второго действия оперы «Алмаст». Стоит подчеркнуть, что этот номер является переломным моментом всей драмы, её философским и психологическим центром. Песня становится своеобразным гимном силе искусства, способной вызвать как самые высокие, так и самые низменные чувства в человеке; в то же время песня играет роковую роль в дальнейших поступках и судьбе Алмаст. Мотивы арии, вбирающие в себя интонации-характеристики Надир-шаха, становятся зерном и музыкальной драматургии, прорастающим в кульминации оперы (убийство Татула). Роскошная мелодия партии ашуга переплетается с узорами скрипки, имитирующей кеманчу. Что касается тематизма арии (как называется этот фрагмент в переписке), то по воспоминаниям М. Спендиаровой, он был заимствован из грамзаписи настоящего персидского ашуга. Необходимо подчеркнуть, что «переработанная песня звучала потом на фортепьяно, на скрипке [!]. Слов ещё не было. Текст появился вскоре после начала занятий с либреттисткой Парнок» [1, с. 352].

Ария ашуга – не единственный пример солирования скрипки в опере. Музыкальной антитезой Песне становится танец опьяненных армянских воинов[4]. Скрипка и здесь становится лейттембром соблазнения, искушения (Алмаст опаивает вином подчиненных). Следуя поставленной задаче, Спендиаров наделяет партию скрипки острыми, тревожными штрихами.

Заключение

Скрипичный стиль Спендиарова в контексте европейской культуры сформировался в большей степени под влиянием сочинений представителей французской и франко-бельгийской школ. Сам композитор признавался в любви к музыке Чайковского и Сен-Санса [2, с. 46]. Приведённые выше примеры из программ Спендиарова-скрипача подтверждают склонность к французскому скрипичному стилю. Параллель с ним можно провести и в ракурсе влияния «экзотических» музыкальных элементов.

Трудно переоценить роль Сарасате в становлении французской скрипичной музыки конца XIX века, пронизанной различного рода «испанизмами». На Спендиарова аналогичное воздействие оказало творчество народных музыкантов, тесно связанное с музыкальной культурой Кавказа и Ближнего Востока[5]. В этом отношении Александр Афанасьевич продолжает ориентальную линию русской композиторской школы. А фактура скрипичных вариантов хайтармы во многом обнаруживает сходство с «Испанскими танцами» Сарасате.

В заключение остаётся выразить надежду на возвращение написанной с большим мастерством и вкусом скрипичной музыки Спендиарова на концертные площадки.

Литература

1. Спендиарова М. Летопись жизни и творчества А.А. Спендиарова. Ереван, изд. АН АрмССР, 1975.
2. Спендиаров А. Автобиография, «Советская музыка», № 4, 1938.
3. Тигранов Г. Александр Афанасьевич Спендиаров, 2-е изд., испр. и доп. Москва, «Музыка», 1971.

References

1. Spendiarova M. Letopis' zhizni i tvorchestva A.A. Spendiarova. Yerevan, izd. AN ArmSSR, 1975.
2. Spendiarov A. Avtobiografiyja, «Sovetskaya muzyka», № 4, 1938.
3. Tigranov G. Aleksandr Afanas'evich Spendiarov, 2-e izd., ispr. i dop. Moskva, «Muzyka», 1971.

[4] «Кохба яйли» (3, с. 226).

[5] В этом отношении Александр Афанасьевич развивает ориентальные (вероятно, под влиянием «Шехеразады» Римского-Корсакова) тенденции русской композиторской школы, к которой себя причислял (2, с. 46).

ԱԼԵՔՍԱՆԴՐ ԱՖԱՆԱՍԵՎԻՉ ՍՊԵՆԴԻԱՐՈՎԻ ՋՈՒԹԱԿԻ ԺԱՌԱՆԳՈՒԹՅՈՒՆԸ

ԱՆԴՐԵՅ ԻՎԱՆՈՎ* (ՌԴ, Սանկտ Պետերբուրգ)

Հղման համար: Իվանով, Անդրեյ: «Ալեքսանդր Աֆանասևիչ Սպենդիարովի ջութակի ժառանգությունը»: *Արվեստագիտական հանդես,* N 1 (2022): 39-44. DOI: 10.54503/2579-2830-2022.1(7)-39

Հոդվածը նվիրված է ջութակի դերին Ալեքսանդր Սպենդիարովի ստեղծագործական կենսագրության մեջ: Տրված է Սպենդիարով-ջութակահարի կատարողական գործունեության համառոտ ակնարկը: Հեղինակը հետամուտ է եղել ջութակի համար գրված մանրանվագների ստեղծման պատմությանն ու դրանց թեմատիկ առանձնահատկություններին: Ընդգծվում է ջութակի բացառիկ դերը «Ալմաստ» օպերայի դրամատուրգիայում: Բացահայտվում են կոմպոզիտորի ջութակի ոճի աղբյուրները, նրա կապերը ռուսական և ֆրանսիական կոմպոզիտորական դպրոցների հետ:

Բանալի բառեր՝ Ալեքսանդր Սպենդիարյան, ջութակ, Հովհաննես Նալբանդյան, «Ալմաստ» օպերա, պիեսներ ջութակի համար, ջութակի մանրանվագներ, ջութակի ոճ:

ALEXANDER A. SPENDIAROV'S VIOLIN HERITAGE

ANDREY IVANOV* (RF, St. Petersburg)

For citation: Ivanov, Andrey."Alexander Spendiarov's Violin Legacy", *Journal of Art Studies,* N 1 (2022): 39-44. DOI: 10.54503/2579-2830-2022.1(7)-39

The article analyzes the role of violin in the creative career of A.A. Spendiarov. An overview of Spendiarov's performance as violinist is given. The history of violin miniatures and their thematic features are traced. The exceptional role of violin in the dramaturgy of the opera "Almast" is emphasized. The sources of the composer's violin style, its connections with the Russian and French schools of composition are revealed.

Key words: Alexander Spendiarov, violin, Hovhannes Nalbandyan, opera "Almast", pieces for violin, violin miniatures, violin style.

---

* Սանկտ-Պետերբուրգի Ն.Ա. Ռիմսկի-Կորսակովի անվան պետական կոնսերվատորիայի նվագախմբային ֆակուլտետի դեկան, արվեստագիտության թեկնածու, andreivitivanov@yandex.ru, հոդվածը ներկայացված է 07.03.2022, գրախոսված է 25.04.2022, ընդունված է հրապարակման 20.05.2022.

* Dean of the Orchestra Faculty of the N.A. Rimsky-Korsakov St. Petersburg State Conservatory, Doctor of Arts, andreivitivanov@yandex.ru. The article was submitted on 07.03.2022, reviewed on 25.04.2022, accepted for publication on 20.05.2022.

УДК : 929:781(479.25) СПЕНДИАРЯН + 78(479.25)
DOI:10.54503/2579-2830-2022.1(7)-45

АЛЕКСАНДР СПЕНДИАРЯН В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОСТИ

РАФФИ ХАРАДЖАНЯН* (Латвия, Рига)

Для цитирования: Хараджанян, Раффи. "Александр Спендиарян в контексте современности". *Искусствоведческий журнал,* N 1 (2022): 45-55. DOI:10.54503/2579-2830-2022.1(7)-45

В материале ставится цель привлечь внимание к ряду стереотипов, касающихся творчества А.А. Спендиаряна и его личности. Да, безусловно, это великий армянский классик, основоположник армянской симфонической музыки. Но имеются и иные пласты в творчестве Спендиаряна, во многом обусловленные образом его жизни, а также присущим данному художнику особым творческим отношением к различным музыкальным культурам, интересом к чертам их своеобразия и способам воплощения. Об этом нельзя забывать.

Не следует недооценивать и роль либреттиста оперы «Алмаст» С. Парнок в создании произведения, к которому Спендиарян шел годами. Это была неординарная личность, поэт, а также пианистка. Работала со Спендиаряном в течение четырех лет. Особого внимания заслуживает круг общения Спендиаряна, в который входили крупные творческие личности того времени, равно как и сам его превосходный дом на Екатерининской улице 3, который стал своего рода центром музыкальной культуры Ялты.

Ключевые слова: Александр Спендиарян, стереотипы, «Три пальмы», С. Парнок, опера «Алмаст», либреттист, Ялта.

Вступление

Не преуменьшая достижения и важность годами проводимой работы соответствующих специалистов, хочу привлечь внимание к ряду стереотипов, касающихся творчества А.А. Спендиаряна и его личности. Не секрет, что само время накладывает отпечаток на наше восприятие явлений и, одновременно, приоткрывает и некие новые их стороны. Полагаю, что и в данном случае настало время пересмотреть – переосмыслить какие-то моменты и по возможности отойти от устоявшихся трафаретов. Спендиарян повсеместно признан одним из самобытных и выдающихся армянских композиторов, который был основоположником армянского симфонизма, о чем говорится, прежде всего, естественно, в Армении – с закономерным чувством гордости. Как в свое время отметил А.И. Хачатурян, Спендиарян «открыл пути для развития национальной симфонической музыки в самом глубоком ее понимании. И это явилось настоящей революцией. Сразу был поднят «потолок» армянской музыки, другими стали ее масштабы» [2, с. 215].

Изложение основного материала исследования

Сказанное автором «Гаянэ» и «Спартака» абсолютно верно. Но достаточно ли довольствоваться лишь указанным определением и ставить на этом точку?

---

* Председатель Ассоциации национальных культурных обществ Латвии им. И. Козакевич, доктор искусствоведения, профессор, заслуженный артист Латвии, член Союза композиторов Латвии, член Латвийской Национальной комиссии UNESCO, r.haradzanjans@gmail.com, статья представлена 01.02.2022, рецензирована 22.03.2022, принята к публикации 20.05.2022.

Ведь тем самым затеняются еще два, по крайней мере, важных и плодотворных пласта спендиаровского творчества, умаляется их значение. Имеется в виду крымско-татарский и русский пласт, творческий вклад мастера в соответствующие сферы музыкального искусства.

Озвучив эту мысль, не могу не сказать о возникающих параллелях с творчеством некоторых его преемников, творивших в иной временной отрезок, позже, но также оставивших заметный след в искусстве. Можно сказать, что они унаследовали от Спендиаряна традицию обогащения музыкального языка через погружение в особенности творческого мышления иных народов, расширение таким образом собственного звукового пространства, своего рода заимствование ряда особенностей.

Среди них следует назвать имена нескольких известных композиторов: Алана Ованесса, Сергея Баласаняна, а также Гранта Григоряна и Лориса Чкнаворяна. А при более широком взгляде – кинорежиссеров Сергея Параджанова – без созданного им в 1966-м году фильма «Тени забытых предков» немыслимо украинское кино – и автора фильмов «Майрик» и «Улица Паради, дом 588» (оба датируются 1991 годом) французского мастера армянских корней Анри Вернея, писателя Уильяма Сарояна и талантливой камерной певицы Зары Долухановой.

Современник Спендиаряна, самобытный писатель-символист «серебряного века» и художник-график Алексей Ремизов (1877-1957) (личность иных творческих устремлений, но также национально четко ориентированная в творчестве) в вышедшей из-под его пера повести «Учитель музыки» уверяет, что «в каждом человеке не один человек, а много разных людей». В интервью с писательницей Н. Кодрянской (1901-1983), говоря о характере такой многоликости, он восклицал: «Да ведь они все между собой перекликаются!».

Каким образом Ремизовым, равно как и Спендиаряном, в целом достигалось «внутреннее единство этих «ликов» или их перекличка»? У Александра Афанасьевича более всего, пожалуй, за счет неубывающего интереса к фольклорному началу музыки, красочности звучания, воспевания предметов, попавших в его поле зрения, особой продуманности целого.

Пласты в творчестве Спендиаряна во многом обусловлены образом его жизни, а также присущими художнику творческой чуткостью и небезразличием к различным музыкальным культурам, интересом к чертам их своеобразия. А далее на первый план выходит поиск способов воплощения подмеченных-выявленных особенностей в собственном творчестве.

За пределами Армении Спендиаряна-Спендиарова, порой эдаким «крупным штрихом» и без особых оговорок, причисляют к «русским ориенталистам». Скорее всего, по некоей инерции. Имеет ли право на существование этот «ярлык»? В определенной степени да, что обуславливается особой распространенностью спендиаровских «Трех пальм». Хотя, например, к той же на редкость выразительной мелодекламации (1910) на слова А.П. Чехова «Мы отдохнем» (Монолог Сони из пьесы «Дядя Ваня), как и к ряду романсов на стихи русских

поэтов, такая «наклейка» неприложима. Если рассматривать Спендиаряна как симфониста – а наиболее высокие его «взлеты» связаны именно с оркестром (приплюсуем сюда и развернутую оперу «Алмаст») – то, как уже было нами отмечено, очевидны три разнонациональных «блока». Один с определенной скидкой на условность может быть назван «русско-ориенталистским», ибо в основе его весьма крупная программная картинно-выразительная, пронизанная романтическим мироощущением, философичная симфоническая поэма по лермонтовской поэме «Три пальмы». Она создана в 1905 году, исполнена в том же году Преображенским оркестром в Ялте в двух бенефисных концертах, которыми дирижировал А. Фридман (об этом не всегда точно пишут), а в зале Дворянского собрания Петербурга под управлением автора она прозвучала 2 марта 1906 г.; издана в Лейпциге в 1907-м. Заслуживает внимания мнение, что композитор в «Трех пальмах» использовал возможность «высказаться» на «тему насилия и попранного доверия», в частности, если обратим внимание на год написания сочинения. Подобные мысли встречаем и в монографии профессора Г.Г. Тигранова. Ведь время создания поэмы (1905) совпадает с вооруженным разгоном мирного шествия в Санкт-Петербурге, которое вошло в историю как «Кровавое воскресенье». В открытом письме, опубликованном в газете «Русь» 4-го апреля 1905 г., Спендиарян смело высказался в защиту своего учителя (занимался у него, как и И.Ф. Стравинский, частным образом), профессора Н.А. Римского-Корсакова, поддержавшего протест студентов, возмущенных массовым насилием, и уволенного из-за этого из Петербургской консерватории.

«Три пальмы», наряду с иными достойными внимания опусами русских авторов, в 1908-м году удостоились учрежденной лесопромышленником и издателем М.И. Беляевым «Глинкинской премии»[1]. Симфоническая поэма, по утверждению автора, звучала почти во всех столицах западноевропейских государств. Характерно, что как и первая тетрадь «Крымских эскизов», «Три пальмы» во втором десятилетии прошлого столетия прозвучали во время летних сезонов на Рижском взморье – дирижировал известный финский маэстро Георг Шнеефогт. Особое внимание к сочинению привлекла «феерическая», по словам свидетелей, постановка (1913) Михаила Фокина, в которой выступала известная балерина берлинской труппы Анна Павлова (1913). Для этой постановки Александр Афанасьевич специально написал пролог[2].

---

[1] Глинкинскую премию Спендиарян получал еще дважды: за легенду для контральто и оркестра – «Бэда-проповедник» в 1910-м г. и за мелодекламацию на слова А.П. Чехова «Мы отдохнем» (Монолог Сони из пьесы «Дядя Ваня) в 1912 г., что не только поддерживало материально, но и вселяло в него уверенность в верность избранного пути.

[2] 3 и 4 января 1913 г. в Берлине с успехом прошли первые представления фокинского балета «Семь дочерей горного короля» на основе спендиаровских «Трех пальм». Для этого спектакля композитор специально добавил музыку пролога. Спустя полвека, в 1964 г., в Ереванском театре оперы и балета им. А. Спендиаряна Е. Чанга (Латвия) поставил балет «Три пальмы». Либретто его же (дирижировал Я. Восканян, декорации – Минаса Аветисяна).

В «творческом портфеле» мастера важное место занимают партитуры, в которых симфоническое развитие получила крымско-татарская музыка, ее фольклорные образцы. Спендиарян стал первопроходцем в данной сфере, явив нам неувядающие по красоте образцы подхода к этнической музыке (в том числе и в области вокала). В его филигранно отделанных сочинениях нет какой-либо «зряшности», многословия. Если говорить о двух тетрадях «Крымских эскизов» (1903; 1912), то надо отметить их инструментальную «взвешенность», отсутствие перегруженности. А что касается массивности оркестрового состава, то композитор избегал этого, руководствуясь принципом самоограничения. В его оркестровых опусах обычно заняты струнные и деревянные духовые, звучание которых «подкрашивается» небольшими ударными, в том числе – народного происхождения (дайра, доол). Заодно вспомним, что Спендиаров не чурался записывать в особую тетрадь фольклорные напевы, наигрыши, звучащие на площадях и улицах с уст певцов – любителей. Или сыгранные-спетые во время каких-то приемов. А бывало, что и приглашал народных исполнителей помузицировать у себя дома, где также фиксировал на нотных листах услышанное. То-есть, материал для будущих опусов брал из самой жизни (разумеется, затем следовали отбор и шлифовка). И здесь также возникает параллель. Его старший брат Леонид, геолог, собирал коллекцию из местных минералов и окаменелостей, а затем тщательно систематизировал найденное. И здесь, пожалуй, не будет излишним привести и проницательное высказывание национально чрезвычайно определенного петербургского автора второй половины XX столетия Валерия Гаврилина: «Народная интонация не панацея. Она не избавляет от творческой импотенции» [3, с. 210]. Еще один штрих: характерно, что Спендиаровым нередко используется обозначение «Плясовая», а не «Танец»... Видимо, в первом сокрыто нечто более захватывающее, пылкое. Вернемся, однако, к нашим предыдущим размышлениям. Так как же быть с тенденцией складывания «на одну полочку» всего художественного «багажа» Спендиарова? Не получается ведь.... Полагаем, что было бы вернее называть его основоположником армянской симфонической музыки, ярким и неординарным представителем петербургской композиторской школы, который по-своему воплотил в своем творчестве темы Востока. Воплотил, опираясь на методы симфонического развития фольклорного материала нескольких народов. Прежде всего – родного, армянского (в скобках напомним, что Спендиаров умело отбирал и изучал особенности национальной музыки татар, русских, украинцев, евреев и т.д.). Разумеется, предлагаемый здесь вариант (формулировка) не претендует на «неприкосновенность», может быть изменен, дополнен и т.п.

Напомню и то, что видный симфонист второй половины XX столетия Авет Тертерян (1929-1994) в ряде своих симфоний использовал издавна существующие народные инструменты Востока не только как этническую краску, но и в

качестве неких символов[3]. Не исключено, что этот, ломавший привычные представления о жанре художник, в некоторой степени, учитывал спендиаровский оркестровый опыт, факт использования народных инструментов в симфонических партитурах – дойра, доол, караванные бубенцы, с которыми, конечно, был знаком.

Нельзя не отдать должное многолетним усилиям Института искусств Академии наук Армении и ереванского Дома-музея А.А. Спендиаряна в деле пропаганды творчества классика-юбиляра. Чего стоит лишь сам факт оцифровки всех 11 томов его Полного собрания сочинений (ПСС), изданных по решению руководства республики в течение 1943-1971 гг. Но не будем закрывать глаза и на то, что в настоящее время (в этом можно увидеть отражение исторических событий 30-летней давности) самобытную и романтичную музыку Спендиаряна, как, собственно говоря, и ряда иных авторов республик бывшего СССР, знают и исполняют в меньшей степени, чем она того заслуживает. Еще 25 лет назад некий музыковед в достаточно известном российском издании (https://www.kommersant.ru/doc/244186), даже не упомянув «Крымских эскизов», выдал такой вот пассаж, претендующий на обобщение: «Наша современность бесцеремонно обходится со временем, и музыка Спендиарова ей безразлична».

Ведая о подобного типа точке зрения, естественно, нам следует искать пути противостояния ей. Не только процитированному выше мнению, но и соответствующим воззрениям вообще.

Поэтому радует, что широко проводятся юбилейные мероприятия в Армении, что состоялись камерные концерты в Вене, Лондоне, Санкт-Петербурге, Тбилиси… 5-го декабря специально подготовленная нестандартная программа была показана в Риге. Но симфоническая музыка в юбилейный год за пределами Армении, насколько нам известно, к сожалению, все же не звучала.

Позволю себе внести конкретные предложения на этот счет. Нет сомнений в желательности более активного подключения к подобным вопросам посольств РА за рубежом (тут же замечу, что имеется отличный пример – деятельность посла РА Тиграна Мкртчяна в странах Балтии; ныне он – на дипломатической работе в Греции).

Полагаю, весьма правомерно учреждение ежегодной премии за художественно активную и высокопрофессиональную интерпретацию и пропаганду симфонического (именно симфонического!) творчества Спендиаряна вне Армении. Скорее всего, эту задачу возможно будет решить с помощью подключения меценатов из Спюрка.

[3] В Третьей симфонии использовал зурну и два дудука. В Пятой – кяманчу, где она играет важную роль, в Седьмой – ударный инструмент дап.

На мой взгляд, есть необходимость взаимовыгодного и тесного сотрудничества с наиболее солидными интернет-библиотеками[4]. На данном этапе сочинения армянского классика представлены в них скупо.

Время показало, что налицо некоторая степень недооценки творческой деятельности либреттиста оперы «Алмаст» – Софьи Парнок (1885-1933), да и самой ее неординарной в самых разных смыслах личности. Поэзию Парнок высоко ценили знаковые фигуры «серебряного века»: Марина Цветаева, Максимилиан Волошин. Сборники ее стихов в последние годы были переизданы. А на доме в Таганроге, где появилась на свет Парнок, в 2012 г. была установлена мемориальная доска.

С редкой преданностью делу, по подстрочнику написанной в 1902 г. туманяновской поэмы «Взятие Тмкаберда» («Թմկաբերդի առումը»), она на протяжении четырех лет самоотверженно работала над либретто оперы «Алмаст». Подчеркнем: трудилась, не будучи рядовым ремесленником, а самостоятельной творческой фигурой. К тому же Парнок являлась профессиональной пианисткой, которая училась в Женевской консерватории. Это был редкостный и плодотворный союз творческих личностей.

Факт, что поэтесса оказалась (или находилась) в Судаке именно в указанный период, можно расценивать как своего рода счастливый случай, везение, как «перст судьбы». Хорошо ориентируясь в музыке как таковой, Парнок стремилась по возможности максимально гармонично и точно увязать либретто с музыкой. И тут важно вспомнить, что поэтесса работала с поэмой, а не с пьесой. Соответственно, сочинение это ей – как и композитору – требовалось адаптировать к сценической версии, то есть интерпретировать поэтический материал, подходить неформально. И Парнок делала это как поэт и, одновременно, как музыкант, учитывающий особенности исполнения в театре.

В пользу Парнок скажем, что предложенная ею трактовка в «шекспировском» духе содействовала «долгожительству» оперы. Вынесение на первый план психологической драмы Алмаст – властолюбивой и хитроумной красавицы, которая в поисках своего места под солнцем встала на путь предательства и поплатилась за это жизнью, интриговало публику по-особому. По-особому заиграли темы искушения и измены, противоречивости чувств и их противоборства… Примечательны строки из письма Парнок Спендиарову (датировано 9 марта 1919 г.): «…зайдите ко мне и захватите с собой цветные карандаши. Давайте поставим ударения во втором акте «Алмаст» у меня… Хочу поделиться с Вами некоторыми соображениями относительно того, как во втором акте в музыке сделать диалог Алмаст и Гаянэ на хоре девушек так, чтобы это было не в ущерб музыке хора и в то же время слышно было бы каждое слово диалога» [1, с.

[4] В частности, с популярным на постсоветском пространстве «Нотным архивом Бориса Тараканова» https://notes.tarakanov.net/katalog/ и западными интернет-ресурсами: нотные библиотеки musicaneo.com или imslp.org.

200]. Нельзя не усмотреть здесь ярко выраженное творческое отношение либреттистки к делу. Спендиаров писал ей 16-го января 1922-го г.: «…временами сильно чувствовалась необходимость посоветоваться с Вами, думаю, что такая необходимость при сочинении музыкальной картины и 4-го акта будет давать себя чувствовать еще сильнее. Как жаль, что не удалось закончить оперу при Вас…» [1, с. 201].

Впечатляют и письменные рекомендации, «наводки» либреттистки ко второй арии Алмаст. Тут прослеживается и ее фантазия и, одновременно, дана конкретная «настройка»: «Здесь музыка должна использовать всю свою изобретательную силу, отнюдь не чураясь даже мишурного блеска…» [1, с. 205].

А сколь о многом говорят строки из московского письма Парнок (8.10.1927 г.), адресованного Александру Афанасьевичу: «Судьба сблизила нас в очень трудное и страшное время и свела на несколько лет творческой работы… продолжаю, как и прежде, думать, что «Алмаст» – это исключительный и очень интересный образец сотворчества музыканта и поэта… Помните, как мы с Вами мечтали об этой постановке. Вы собирались вызвать меня к репетициям в Тифлисе… это наше с Вами общее дело, и я хочу быть осведомленной не «по слухам», а из первоисточника…» [1, с. 206].

Сохранился текст выступления Парнок, в котором она – знаменательный факт! – уже после кончины Спендиаряна, в 1929 году, представила и отстаивала «Алмаст» перед ответственными лицами филиала Большого театра в Москве. На этой сцене затем и состоялось сценическое рождение оперы (1930). Пройти мимо ее замечаний нельзя, ибо в них можно найти ключ к интерпретации оперы: «Сюжет этот (туманяновский) соблазнил Спендиарова возможностью развернуть богатую разнохарактерную музыкальную ткань двух Востоков: Востока персидского и Востока армянского, что он и сделал, со свойственным ему мастерством, в опере «Алмаст» [1, с. 208]. Насколько ясно в этом сообщении прочерчен замысел композитора! Зная дело изнутри, высоко оценивая само произведение, Парнок, без тени смущения, говорит и о том, что произведение «представляет собой редкий в оперной литературе пример единства словесного и музыкального текста» [1, с. 209].

Да, действительно, Парнок не особо заинтересовал-привлек ожидаемый некоторыми исследователями – в том числе и современными – путь сближения с операми Глинки, Бородина. Она, как отмечалось, пошла по пути «шекспиризации»: на первый план выступили яркие страсти. Подобные проявления нередко заметны и ныне, причем, в самых различных странах, что придает парноковской интерпретации поэмы Туманяна актуальность и общечеловеческое звучание.

На мой взгляд, взаимопонимание и сотворчество С. Парнок с А.А. Спендиаряном столь очевидно и плодотворно, что поэтесса заслуживает увековечения ее памяти – установления хотя бы мини-бюста, выполненного руками армянских скульпторов. Где и когда бюст найдет свою «нишу» – это уже вопрос будущего.

И еще: иной раз чрезмерно подчеркиваются некоторые психоэмоциональные характеристики личности Спендиаряна: рассеянность, отрешенность от мира сего, робость в общении и т.п. Возникает вопрос: а не отражали ли отмеченные черты его особую деликатность, высокую степень интеллигентности? Не были ли они следствием глубокого погружения в собственные художественные замыслы, в их всестороннее осмысление?

Далеко не ординарная история любви композитора к Варваре Леонидовне, женитьба на ней, вдове брата, и связанные с этим поступки - вплоть до перехода ради решения формальностей в лютеранскую веру (с вынужденной зубрежкой соответствующих молитв на немецком языке) и затем длившееся практически два десятилетия отлучение от Армянской Апостольской церкви, сопровождаемое настойчивыми, почти 20-летними обращениями Спендиаряна, поиском путей официального возвращения в ее лоно, в итоге увенчавшиеся успехом. Разве все это не говорит о многом?

Да и последние четыре года его жизни, проведенные в Армении (первый год – в ереванском Конде, в бытовых условиях, мало соответствующих композиторской работе). Разве они не свидетельствуют о редчайшей стойкости Спендиаряна, о его целеустремленности, стремлении и умении воплощать идеи, замыслы. Ведь именно в этот период он переживал новый художественный взлет: наряду с созданием «Эриванских этюдов» в целом была доведена до конца опера «Алмаст». А огромная масса музыкально-общественных начинаний, включая исполнение Третьей симфонии Бетховена в Гюмри местными музыкальными силами!

Более соответствующим истине представляется видение Спендиаряна А.И. Хачатуряном, лично знавшим Александра Афанасьевича: «Небольшого роста, в очках, умные глаза, обаятельная улыбка, выразительное лицо. Человек удивительно простой в общении с людьми, немного стеснительный, всегда внимательный к собеседнику, предельно ясный в суждениях, стремлениях, действиях» [2, с. 214].

Г.Г. Тигранов еще полвека назад отмечал: «Существует мнение, что жизнь Спендиарова …протекала в общем ровно и гладко. …это мнение порождено как большой скромностью Спендиарова, так и недостаточной изученностью его содержательной жизни, полностью отданной служению искусству» [4, с. 62].

Круг общения Спендиаряна с деятелями искусства того времени очень широк и поражает маститостью личностей. Понятно, что такие контакты позитивно воздействовали на творческую мысль композитора, на широту его кругозора. Притягивающим «магнитом» во всем этом, безусловно, были личные качества самого Александра Афанасьевича, его обаяние и интеллигентность, способность к нахождению общего языка с разными индивидуальностями, как и, разумеется, незаурядный музыкальный талант. Но, полагаем, что определенную роль играли и превосходные (скорее, роскошные) бытовые условия, в которых в Крыму проживала семья Спендиарянов.

Об очевидном житейском благополучии А. Спендиаряна в советский период предпочитали не особо распространяться. Настало время снять завесу с этой стороны жизни композитора, четче проартикулировать отмеченное обстоятельство. О многом свидетельствует тот факт, что принадлежащий ему «Дом с кариатидами», как его называли ялтинцы, определенное время являлся резиденцией королевы Сербской Натальи (Обренович) (1859-1941).

Ставший своего рода Центром культуры приморского города, дом Спендиаряна был перекуплен отцом композитора у купца Валериана Пукалова, был перестроен, тщательно отделан профессионалами-реставраторами и преподнесен в дар новобрачным в 1901 году, которые прожили в нем до 1916 года. А затем, продав имение московскому купцу Лазарю Борю, семья перебралась в дом в Судаке, который называли дачей. Для творческой работы композитору был отведен флигель, в котором мастер мог уединяться. О флигеле он не забывал, даже переехав на постоянное жительство в Армению. А ялтинский дом на Екатерининской ул. 3, возведенный по проекту архитектора Г. Шрайбера в 1881-1885 гг., позже перестроенный архитектором Н.П. Красновым (1864-1939), справедливо причислялся к лучшим постройкам популярного курорта. Как ни печально, но в годы Второй мировой войны строение заметно пострадало. Однако и по сей день, несмотря на коммерческий характер пристройки шестиэтажного здания, дом Спендиаряна продолжает определять облик улицы, на которой расположен.

В гостях у композитора в его крымском особняке бывали писатели А. Чехов, М. Горький, А. Цатурян, драматург С. Найдёнов, композиторы А. Глазунов (он даже сочинил здесь «Фантазию на финские темы» и оркестровал Первый фортепианный концерт, музицировал со Спендиаряном в 4 руки), С. Рахманинов, А. Аренский, Н. Амани, Ф. Блуменфельд, А. Ребиков, Н. Черепнин, А. Гречанинов, Ц. Кюи, певцы Ф. Шаляпин, Е. Збруева, Е. Мравина, художники Г. Мясоедов и В. Суреньянц, скульптор С. Меркуров и немногие другие.

Завершая статью, отметим, что нелишне было бы исследовать эту грань творческой биографии Спендиаряна – общение с этими, безусловно, неординарными личностями, деятелями культуры и искусства.

Заключение

Таким образом, А.А. Спендиарян является основоположником армянской симфонической музыки. Однако имеются и иные пласты в творчестве композитора, во многом обусловленные образом его жизни, а также присущим данному художнику особым творческим отношением к различным музыкальным культурам, интересом к чертам их своеобразия и способам воплощения.

Особого внимания заслуживает также круг общения Спендиаряна, в который входили крупные творческие личности того времени.

Литература

1. Александр Спендиаров. Статьи и исследования. Ереван, изд.-во АН Арм. ССР, 1973.
2. Арам Хачатурян. Статьи и воспоминания. Москва, «Советский композитор», 1980.
3. Гаврилин В. О музыке и не только... Записи разных лет. Санкт-Петербург, «Композитор», 2003.
4. Тигранов Г. Александр Афанасьевич Спендиаров. Москва, «Музыка», 1971.

References

1. Aleksandr Spendiarov. Stat'i i issledovanija. Erevan, izd.-vo AN Arm. SSR, 1973.
2. Aram Khachaturjan. Stat'i i vospominanija. Moskva, «Sovetskij kompozitor», 1980.
3. Gavrilin V. O muzyke i ne tol'ko... Zapisi raznyh let. Sankt-Peterburg, «Kompozitor», 2003.
4. Tigranov G. Aleksandr Afanas'evich Spendiarov. Moskva, «Muzyka», 1971.

ԱԼԵՔՍԱՆԴՐ ՍՊԵՆԴԻԱՐՅԱՆԸ ԱՐԴԻԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՀԱՄԱՏԵՔՍՏՈՒՄ

ՐԱՖՖԻ ԽԱՐԱՋԱՆՅԱՆ* (Լատվիա, Ռիգա)

Հղման համար. Խարաջանյան, Ռաֆֆի: «Ալեքսանդր Սպենդիարյանը արդիականության համատեքստում»: *Արվեստագիտական հանդես,* N 1 (2022): 45-55. DOI:10.54503/2579-2830-2022.1(7)-45

Հոդվածի նպատակն է ուշադրություն հրավիրել Ա.Ա. Սպենդիարյան անհատականությանը և նրա արվեստին առնչվող մի շարք կարծրատիպերի վրա: Այո, անկասկած, նա հայ մեծ դասական է, հայկական սիմֆոնիկ երաժշտության հիմնադիրը: Սակայն Սպենդիարյանի ստեղծագործության մեջ կան նաև այլ շերտեր. դրանք հիմնականում պայմանավորված են արվեստագետի կենսակերպով, ինչպես նաև տարբեր երաժշտական մշակույթների հանդեպ նրան ներհատուկ ստեղծագործական վերաբերմունքով, դրանց ինքնատիպ առանձնահատկությունների և մարմնավորման ձևերի նկատմամբ հետաքրքրությամբ: Սա չպետք է անտեսել:

Չթերագնահատենք նաև «Ալմաստ» օպերայի լիբրետոյի հեղինակ Ս. Պարնոկի դերը երկի ստեղծման գործում: Նա արտասովոր անհատականություն էր, բանաստեղծ, նաև դաշնակահար: Սպենդիարյանի հետ աշխատել է չորս տարի: Առանձնահատուկ ուշադրության է արժանի Սպենդիարյանի շփման շրջանակը. նրանք ժամանակի ստեղծագործական խոշոր դեմքերն էին: Իսկ նրա հիասքանչ տունը Եկատերինյան փողոցում (3) դարձավ Յալթայի երաժշտական մշակույթի յուրահատուկ կենտրոն:

---

* Ի. Կոզակևիչի անվան Լատվիայի ազգային մշակութային ընկերությունների ասոցիացիայի նախագահ, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր, Լատվիայի վաստակավոր արտիստ, Լատվիայի կոմպոզիտորների միության անդամ, ՅՈՒՆԵՍԿՕ-ի Լատվիայի ազգային հանձնաժողովի անդամ, r.haradzanjans@gmail.com, հոդվածը ներկայացնելու օրը՝ 01.02.2022, գրախոսելու օրը՝ 22.03.2022, տպագրության ընդունելու օրը՝ 20.05.2022:

Բանալի բառեր՝ Ալեքսանդր Սպենդիարյան, կարծրատիպեր, «Երեք արմավենի», Ս. Պարնոկ, «Ալմաստ» օպերա, լիբրետոյի հեղինակ, Յալթա:

ALEXANDER SPENDIARYAN IN THE CONTEXT OF MODERNITY

RAFFI KHARAJANYAN* (Latvia, Riga)

For citation: Kharajanyan, Raffi. "Alexander Spendiaryan in the Context of Modernity", *Journal of Art Studies,* N 1 (2022): 45-55. DOI:10.54503/2579-2830-2022.1(7)-45

The purpose of the material is to draw attention to a number of stereotypes regarding the work of A.A. Spendiaryan and his personality. Indeed, he is, undoubtedly, a great Armenian classic, the founder of the armenian symphonic music. However, there are other layers in the oeuvre of Spendiaryan, largely due to the way of his life, as well as the special creative attitude inherent in this artist to various musical cultures, interest in the features of their originality and ways of embodiment. This must not be forgotten.

The role of S. Parnok – the librettist of the opera "Almast" in the creation of the composition, whom Spendiaryan had been visiting for years, should not be underestimated. She was an extraordinary personality, a poet, and also a pianist. She worked with Spendiaryan for four years. Spendiaryan's social circle, which included major creative personalities of that time, deserves special attention, as well as his excellent house at N 3, Ekaterininskaya Street, which became a kind of center of Yalta's musical culture.

Key words: Alexander Spendiaryan, stereotypes, "Three Palms", S. Parnok, "Almast" opera, librettist, Yalta.

* Chairman of the Association of National Cultural Societies of Latvia after I. Kozakevich, Honored Artist of Latvia, Member of the Composers Union of Latvia, member of the Latvian National Commission for UNESCO, Doctor of Sciences (Arts), Professor, r.haradzanjans@gmail.com. The article was submitted on 01.02.2022, reviewed on 22.03.2022, accepted for publication on 20.05.2022.

УДК : 929:781(479.25) Спендиаров + 786.2
DOI: 10.54503/2579-2830-2022.1(7)-56

ФОРТЕПИАННЫЙ ДУЭТ В ТВОРЧЕСТВЕ АЛЕКСАНДРА СПЕНДИАРОВА

НАДЕЖДА МЕДВЕДЕВА* (РФ, Санкт-Петербург)

Для цитирования: Медведева, Надежда. "Фортепианный дуэт в творчестве Александра Спендиарова". *Искусствоведческий журнал,* N 1 (2022): 56-66. DOI: 10.54503/2579-2830-2022.1(7)-56

Целью работы является исследование произведений Александра Спендиарова для фортепианного ансамбля с точки зрения концертного исполнения. Дана характеристика жанров фортепианного дуэта и ансамбля двух фортепиано. Создание оригинальных произведений и переложений представлено в контексте жизненного пути композитора.

Ученик Н.А. Римского-Корсакова, Спендиаров претворял в своем творчестве традиции петербургской композиторской школы. В четырехручных дуэтах обращают на себя внимание ролевое соотношение партий, динамический баланс, имитация оркестрового звучания. Использование элементов народной песенной и танцевальной музыки обогащает ансамбли Спендиарова выразительным мелодизмом, ориентальной темброво-гармонической палитрой, переменными размерами, остинатным движением.

Безусловными концертными характеристиками обладают обработки произведений Спендиарова, выполненные известным пианистом Раффи Хараджаняном для ансамбля двух фортепиано. Два инструмента дают больше возможностей в регистровом распределении музыкального материала, артикуляции, педализации.

Ключевые слова: Александр Спендиаров, фортепианный дуэт, ансамбль двух фортепиано, переложения для фортепианного дуэта, четырехручные дуэты, петербургская композиторская школа, Раффи Хараджанян.

Вступление

Знаменательная дата – 150-летие со дня рождения Александра Спендиарова широко отмечается в нынешнем сезоне в разных городах и странах. В Санкт-Петербурге также прошли мероприятия, приуроченные к этому событию, среди которых необходимо особо отметить концерт, состоявшийся 21 ноября 2021 года в музее-квартире Н.А. Римского-Корсакова[1].

Концерт стал приношением петербургских музыкантов памяти выдающегося армянского композитора, творчество которого сформировалось в русле традиций русской музыки, соединив в себе художественное использование фольклорных мотивов с чистотой и ясностью академических принципов школы Н.А. Римского-Корсакова. В концерте были представлены произведения камерной вокальной и инструментальной музыки, звучали фортепиано, виолончель, дудук, басовая домра, саксофон, скрипка. Но всё же одно из центральных мест заняли произведения для фортепианного дуэта. Именно об этом жанре пойдет речь в данной статье.

---

* Кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыкально-инструментальной подготовки Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена, nadia_moz art@yahoo.com, статья представлена 15.02.2022, рецензирована 15.03.2022, принята к публикации 20.05.2022.

[1] Запись этого концерта можно увидеть на канале You tube: https://youtu.be/LqPvNd6AJTw

Изложение основного материала исследования

Александр Афанасьевич Спендиарян (1871-1928) начал сочинять рано, в детстве брал уроки скрипки, а также фортепиано. Во время обучения в Московском университете по естественным, а затем юридическим наукам образ жизни Спендиарова и его окружение были постоянно связаны с музыкой. Хотя молодой Александр мыслил себя главным образом скрипачом, штрихи к портрету его биографии содержат частые отсылки к фортепиано.

В Москве завязались знакомства Александра с представителями армянской интеллигенции, он впервые глубоко погрузился в изучение истории Армении, осваивал язык, обрабатывал армянские песни. Тогда же у него зародилась мечта внести свою лепту в возрождение культуры армянского народа.

Н.А. Римский-Корсаков ввел Спендиарова в круг просвещенных музыкантов Петербурга того времени, состоялось его знакомство с А.К. Глазуновым, А.К. Лядовым. Вот как отзывался о молодом Спендиарове талантливый скрипач И.Р. Налбандян: «Удивительный был музыкант! ...Весь наполнен искусством. Напоминал этим старых мастеров – Бетховена, Моцарта... В жизни он был страшно рассеян, в музыке – собран. Вообще изменчивое лицо у него было. Смеяться он мог, как ребенок. Расскажет анекдот и смеется заразительно. А сядет за рояль – становится суровым, лицо волевое. Видел я его и печальным. Он был очень уязвим, мог затосковать от неласкового к нему отношения. Как цветок был: тронешь, а он закрывается» [6].

Как известно, четырехручное музицирование было общепринятым в музыкальных салонах XIX столетия. В профессиональной среде – балакиревском и беляевском кружках – именно так происходило знакомство с новинками симфонической музыки – ведь параллельно с партитурой композитор обычно представлял четырехручный клавир произведения, а издательства М.П. Беляева, В.В. Бесселя, П.И. Юргенсона обычно издавали эти клавиры вместе с партитурой и голосами.

В специальной литературе по фортепианному ансамблю давно устоялась терминология, согласно которой принято разделять два жанра:

- фортепианный дуэт – ансамбль двух человек за одним инструментом;
- ансамбль двух (и более) фортепиано.

Характеризуя свойства жанра фортепианного дуэта, профессор Е.Г. Сорокина отмечает, что «четырехручная фактура оказалась способной к воспроизведению оркестровых эффектов. Наличие четырех рук давало возможность передать на фортепиано и насыщенность полнозвучных tutti, и разнообразие приемов звукоизвлечения, штрихов (к примеру: одновременное звучание выдержанных звуков, подвижных голосов, играющих *legato*, *non legato*, *staccato*), и некоторые тембровые свойства отдельных оркестровых групп... Скоро вошло в обычай издавать симфонические камерно-ансамблевые, а затем и оперные произведения одновременно с их четырехручными переложениями. Именно так,

играя переложения, знакомились в прошлом столетии массы любителей, а также и профессионалы, с сочинениями самых различных жанров» [4, с. 5].

В воспоминаниях современников постоянно упоминается тяга Спендиарова к игре на фортепиано. Он то импровизирует, то аккомпанирует певцам, то музицирует со своим другом И.К. Айвазовским, и, конечно, наслаждается четырехручным дуэтом. Его партнеры – друзья и единомышленники – Александр Константинович Глазунов, Максимилиан Осеевич Штейнберг… Живописно воссоздает атмосферу того времени рассказ дочери Александра Афанасьевича – Марины Александровны Спендиаровой, посетившей Ялтинский дом отца спустя время после его кончины: «Передо мною возникали живые образы прошлого. Я увидела своего отца, Александра Афанасьевича Спендиарова, еще молодого, с русой бородкой, в пенсне, тихого, ласкового, всегда погруженного в мысли. Вспомнила его во время работы – в кабинете за письменным столом красного дерева и у пианино в облаке сигарного дыма. Вот он передо мной за роялем в гостиной, играющий в четыре руки с пианистом и композитором Блуменфельдом – “красавцем Феликсом”…» [7, с. 59].

В композиторском наследии Спендиарова есть несколько оригинальных пьес для фортепианного дуэта, большая часть представлена переложениями. Все эти сочинения вошли в Девятый том полного собрания сочинений Спендиарова [5].

Полонез (или как называл его автор – Маленький полонез) был написан в студенческие годы (1894) в Москве. Спендиаров в то время брал уроки у композитора-этнографа Н.С. Кленовского – дирижера Императорского театра. Кленовский был высокого мнения о способностях своего ученика, ему импонировало и чувство формы, и гармоническое чутье. Эти качества в достаточной мере воплотились и в Полонезе, по стилю перекликающемся с созданным спустя восемь лет Полонезом ор. 55 А.К. Лядова. Конечно, мастерство 47-летнего Лядова, создавшего свой Польский к торжеству открытия статуи А.Г. Рубинштейна, отточено и блестяще, но в два раза уступающий ему по возрасту Спендиаров создал произведение вполне достойное, чтобы исполняться на концертной эстраде. Обратим внимание на передачу мелодической линии из *Secondo* в *Primo*, выразительную модуляцию. Как раз в это время он «…кончил курс гармонии и приступил к изучению очень сложного контрапункта» [6].

(Пример 1, Полонез (фрагмент))

В том же году Спендиаров посвятил четырехручный Траурный марш памяти профессора юридического факультета – Нерсеса Иосифовича Нерсесова.

Созданный через два года Старинный танец уже обозначен опусом, что свидетельствует о возрастающей серьезности авторских намерений. 1896 год – год переезда в Петербург, к Н.А. Римскому-Корсакову, год женитьбы брата Леонида Афанасьевича и Варвары Леонидовны, доставившей ему немало душевных переживаний, а также год подготовки к государственным экзаменам в Московском университете.

В Петербурге Спендиаров вошел в круг музыкантов младшего поколения, иногда они собирались у ученика А.К. Лядова – А.М. Миклашевского, который

вспоминал: «Все мы были поклонниками музыки Александра Афанасьевича. Писал он в то время немного, так как был занят подготовкой к государственным экзаменам, но все, что он сочинял, было изящно и гармонично. Например, «Менуэт», «Старинный танец» и «Канцонетта» для скрипки, написанная специально для Налбандяна и появившаяся на свет здесь, на Лиговке» [6].

Старинный танец – авторское переложение произведения для камерного оркестра. В нем имитируются штрихи и приёмы игры на струнных инструментах – *détaché*, *portato*, *pizzicato*, что лишний раз напоминает об основной скрипичной специальности Спендиарова.

Одним из лучших творений Спендиарова в жанре *piano duet* является сюита «Крымские эскизы» для фортепиано в четыре руки, состоящая из двух тетрадей – двух серий. Первая серия ор. 9 была создана в Ялте в 1903 году. Исполнение оркестром сюиты сначала в Ялте, а затем в Петербурге было встречено восторженно. Позже, в 1905 году была создана Вторая серия «Крымских эскизов» ор. 23.

По воспоминаниям А.В. Оссовского, Римский-Корсаков «восхищался… органическим тяготением Александра Афанасьевича к народной музыке... Всячески поощрял его обработки татарских мелодий, наталкивал на новые записи, Спендиаров делал их в Крыму, в частности в Судаке, куда он наезжал почти каждое лето» [6].

Детские впечатления, связанные с образом любящей матери, посещение крымских местечек, впитанные всем сердцем оригинальные крымские напевы, наблюдение за картинами природы – все это не просто оставило в душе композитора глубокие впечатления. К этому добавились позже глубокие музыкальные исследования. Юный Александр изучал песни крымских татар, обрабатывал их и использовал в своих композициях. На основе этого материала была создана яркая жанровая музыка сюиты «Крымские эскизы», посвященная памяти И.К. Айвазовского.

Переложение «Крымских эскизов» для фортепианного дуэта весьма привлекательно для заинтересованных исполнителей, которые найдут в контрастных пьесах много интересных подробностей – выразительный мелодизм и темброво-гармоническую палитру, переменный размер, остинатные фигурации, ремарки. К примеру, в «Элегической песенке» фактура аккомпанемента орнаментально варьируется. Гармонический мажор в кульминации изящно подчеркивает восточный колорит. Волнообразное движение мелодии и аккомпанемента, волнение и эмоциональное нагнетание адресуют фантазию слушателя к полотнам на морскую тематику И.К. Айвазовского, а певучая фактура и передача голосов из руки в руку дают стилистическую отсылку к мастерам русской романтической фортепианной школы.

Иного плана крымско-татарский народный парный танец «Хайтарма́», символизирующий циклы времен года и вечное движение. Ознакомление с оркестровой партитурой оригинала может дать исполнителям понимание, каким именно штрихом должны исполняться тема, порученная гобою и сопровождение группы струнных (*pizzicato*). Важно выдержать остинатную ритмическую фигуру в неизменном темпе. Об общем характере танца надо помнить и в виртуозной октавной кульминации.

Народные песенные и плясовые мелодии, положенные в основу «Крымских эскизов», с наибольшей полнотой передают мироощущение именно народной среды. Вполне естественно, что Спендиаров использовал в своем творчестве и крымский, и армянский, и татарский фольклор: «Взаимодействия и взаимовлияния – непременное условие развития культуры любых народов» [3, с. 5], – отмечает А.Н. Салахян. Музыка Спендиарова со всей очевидностью подтверждает эту закономерность. Однако можно заметить, что фольклорные мотивы в условиях профессиональной академической музыки приобретают фиксированную звуковысотность и ритмическую определенность, зачастую утрачивая одно из самых своих принципиальных качеств, а именно импровизационность. Не каждый академический исполнитель может вселить в продуманную интерпретацию огонь и жизненную энергию, получаемые от стихийного порыва души, выраженного в песне или танце.

Действительно, оркестровая партитура является подчас серьёзным подспорьем для пианиста (вспомним, что инструментовка Спендиарова всегда отличалась изысканностью и заслуживала специальных похвал). В сочетании с прослушиванием аудио- или видеозаписи создается исчерпывающее представление о темпах, характере, колорите звучания. Захватывающее эмоциональное впечатление производит фильм-опера «Алмаст», снятый на «Арменфильме» режиссером-постановщиком Тиграном Левоняном. В череде образов проходят яркий персидский марш с саблями и факелами, в контрастной середине которого шествующие играют на томбаках и карнаях, величавая пляска девушек с разноцветными платками и сменяющая ее волевая пляска мужчин, постепенно объединяющая всех – от мальчика до гордого воина. Лучшие страницы оперной партитуры были удачно переложены Спендиаровым для фортепиано в четыре руки.

Ансамблевая версия симфонической картины для оркестра на стихотворение М. Лермонтова «Три пальмы» выполнена по просьбе автора М. Штейнбергом – в то время студентом университета и учеником консерватории по классу фуги. Известно, что в период работы над переложением Спендиаров часто бывал у Штейнберга, который тщательно работал над масштабной композицией, отличающейся изумительной оркестровкой и глубоким художественным содержанием. Очевидно, они вместе проигрывали готовые фрагменты, проверяя удобство четырехручной фактуры.

Марш «Разудалые бойцы» на темы старинных казачьих военных песен ор. 26 создан в 1915 году. В это тяжелое время Крымской войны Спендиаров жил в Судаке и вносил свою посильную лепту – сбор от изданий произведений, в числе которых оказался и названный марш, он направлял в пользу жертв войны [6]. «Разудалые бойцы» существуют в версиях для оркестра, хора, фортепиано соло и фортепианного дуэта.

Концертный вальс ор. 18 создан в 1907 году и навеян музыкой доброго друга – А.К. Глазунова, которому и посвящен. Очевидно, Спендиарову был знаком глазуновский Концертный вальс ор. 47, написанный в 1893 году. Согласимся с И. Астахо-

вой, что «концертный вальс служит поэтическим воплощением представлений о красоте и любви, о ценности жизни, выражением возвышенных лирических чувств» [1].

Чистота и ясность мелодических линий, правильное голосоведение, распределение регистров и, соответственно, ролевое соотношение партий в дуэте – эти качества были отчасти врожденными у Спендиарова. Он сочинял не торопясь, тщательно продумывая и выверяя каждый звук. Даже ансамблевые партитуры всегда наполнены воздухом, в них выверены баланс главного и второстепенного, расслоение фактуры. Такие характеристики в полной мере присущи «Траурной прелюдии» ор. 20.

Созданная в оригинале для струнного оркестра с колоколами, прелюдия передает горечь утраты дорогого учителя – Н.А. Римского-Корсакова. Особая сложность для пианистов заключается в воспроизведении лаконичной хоральной фактуры в темпе *Largo*. Лишь единое дыхание и ощущение тянущихся длинных звуков придает этому сочинению ансамблевое единство и возвышенное молитвенное состояние.

«Траурная прелюдия» – единственное авторское произведение для ансамбля двух фортепиано. Однако она крайне редко звучит в концертах, исполняясь обычно лишь к определенному случаю.

Яркие концертные обработки для двух фортепиано принадлежат известному мастеру фортепианного дуэта, профессору Раффи Хараджаняну, который в 1985 году создал и впервые исполнил в дуэте с Норой Новик три пьесы из «Крымских эскизов»: «Элегическую песенку» из первой серии, «Песню любви» и «Багламу» – из второй.

Обработки были выполнены Хараджаняном по просьбе Нины Геворкян и Галины Мелкумян, готовивших к изданию хрестоматию фортепианных дуэтов армянских композиторов [8]. Опытный взгляд концертирующего пианиста позволил Хараджаняну удачно использовать возможности инструментального состава (два рояля), обогатив пьесы новыми красками. Микширование регистров, удвоение голосов, сочетание длинных звуков и фигураций создает объемное, насыщенное обертонами звучание.

(Пример 2, Песня любви (фрагмент))

Важнейшую роль в исполнении обработок играет педализация. Однако в некоторых фрагментах можно использовать возможности двух инструментов следующим образом: исполнитель *Piano I* педализирует сочную, звучащую в динамике ***mf*** мелодию, в то время как исполнитель *Piano II*, напротив, выдерживает длинный звук рукой и играет аккордовое сопровождение легчайшим *staccato* без педали. Сочетание в одновременности разной артикуляции усиливает эффект оркестрового звучания рояля, воспитывая тембровый слух пианиста.

(Пример 3, Элегическая песня (фрагмент))

Заключение

Подводя итог, можно сделать вывод, что обладая выразительным мелодизмом и насыщенными гармониями, в основе которых лежат народные интонации, аккумулированные в русле лучших традиций петербургской классичес-

кой школы, произведения для фортепианного ансамбля Александра Спендиарова могут войти в репертуар концертирующих фортепианных дуэтов. Справедливо отметила Л.В. Казанская: «Гордость Армении, Спендиаров является и гордостью России! Как любил напоминать Андрей Эшпай – «Чем композитор национальнее, тем он интернациональнее»» [2].

Яркие и зажигательные произведения Спендиарова в четыре руки, оригинальные пьесы раннего периода и авторские переложения – версии оркестровой музыки, а также концертные обработки для двух фортепиано до сих пор не достаточно известны современным исполнителям, и если после прочтения данной статьи интерес к ним возрастет, мы будем считать свою задачу выполненной.

Литература

1. Астахова И. Глазунов. Концертные вальсы № 1 и № 2, URL:http://files.school-collection.edu.ru/dlrstore/5dc669cc-01b6-8761-365c-9fe93f20ab6e/KoncertnieValsi.htm (дата обращения 17.01.2022).

2. Казанская Л. Музыкальная ассамблея памяти Александра Спендиарова, Северная звезда. 8.12.2021. URL: https://nstar-spb.ru/news/culture/muzykalnaya_assambleya_pamyati_aleksandra_spendiarova (дата обращения 19.01.2022).

3. Салахян А. Предисловие, Армянский фольклор. Сборник. Перевод с армянского. Сост. Г.О. Карапетян, отв. ред. А.Н. Салахян. Москва, «Наука», «Главная редакция восточной литературы», 1967.

4. Сорокина Е. Фортепианный дуэт, История жанра. Москва, «Музыка», 1988.

5. Спендиаров А. Полное собрание сочинений. Симфонические произведения. Переложения для фортепиано в четыре руки. т. 9. Ред. Г. Будагян. Ереван, «Госиздат Армении», 1950.

6. Спендиарова М. Спендиаров, М.А. Спендиарова, URL: https://www.litmir.me/br/?b=197251&p=1 (дата обращения 08.10.2021).

7. Тигранов Г. Александр Афанасьевич Спендиаров. Москва, «Музыка», 1971.

8. Хрестоматия фортепианных дуэтов армянских композиторов. ч. 1 / Сост. Н.А. Геворкян и Г.М. Мелкумян. Ереван, «Луйс», 1989.

References

1. Astahova I. Glazunov. Koncertnye val'sy № 1 i № 2, URL: http://files.school-collection.edu.ru/dlrstore/5dc669cc-01b6-8761-365c-9fe93f20ab6e/KoncertnieValsi.htm (data obrashenija 17.01.2022).

2. Kazanskaja L.V. Muzykal'naja assambleja pamjati Aleksandra Spendiarova, Severnaja zvezda. 8.12.2021. URL: https://nstar-spb.ru/news/culture/muzykalnaya_assambleya_ pamyati_aleksandra_spendiarova (data obrashhenija 19.01.2022).

3. Salahjan A.N. Predislovie, Armjanskij fol'klor. Sbornik. Perevod s armjanskogo. Sost. G.O. Karapetjan, otv. red. A.N. Salahjan. Moskva, «Nauka», «Glavnaja redakcija vostochnoj literatury», 1967.

4. Sorokina E.G. Fortepiannyj dujet. Istorija zhanra. Moskva, «Muzyka», 1988.

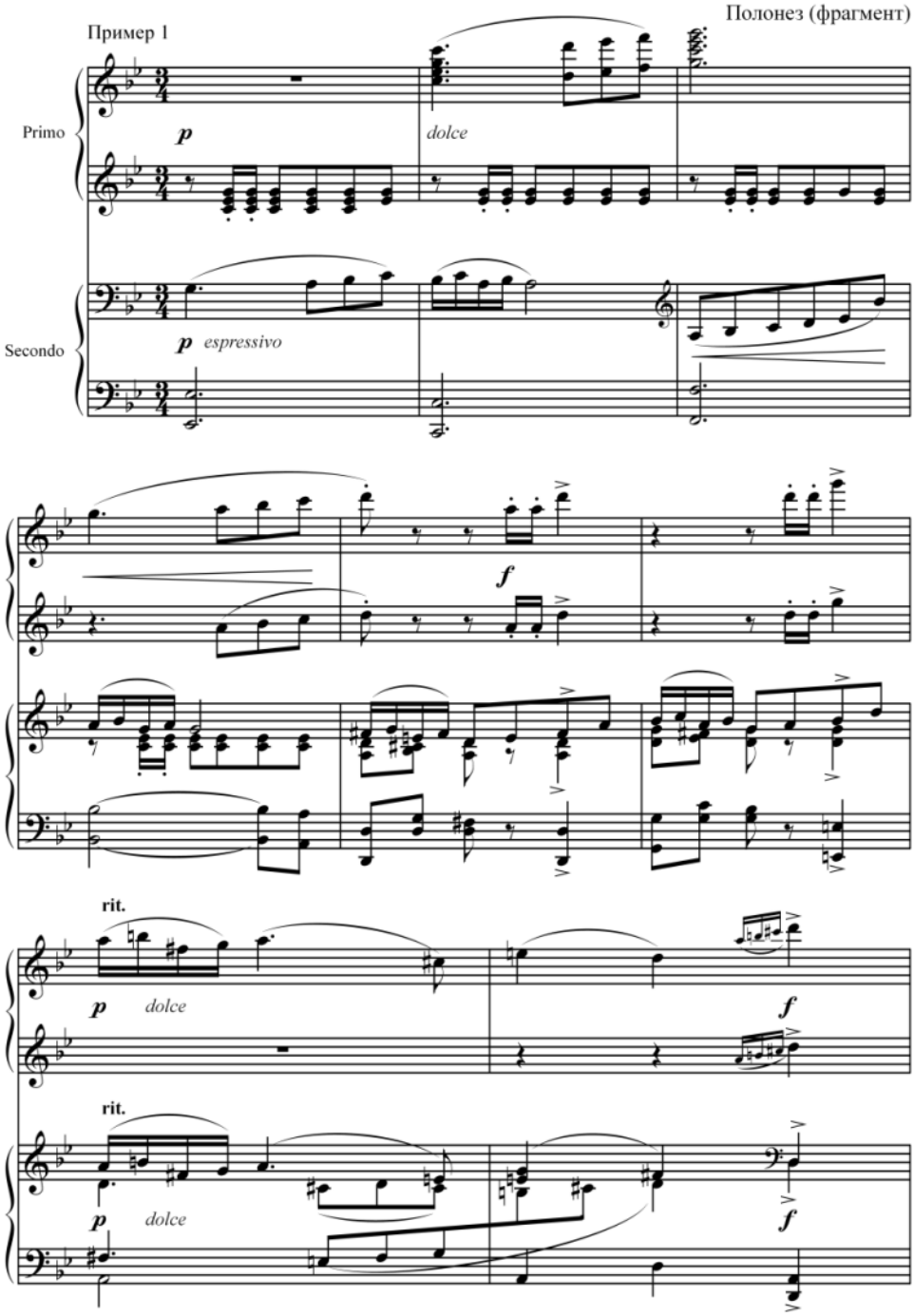
5. Spendiarov A. Polnoe sobranie sochinenij. Simfonicheskie proizvedenija. Perelozhenija dlja fortepiano v chetyre ruki. t. 9. Red. G. Budagjan. Erevan, «Gosizdat Armenii», 1950.

6. Spendiarova M.A. Spendiarov, M.A. Spendiarova, URL: https://www.litmir.me/br/?b=197251&p=1 (data obrashhenija 08.10.2021).

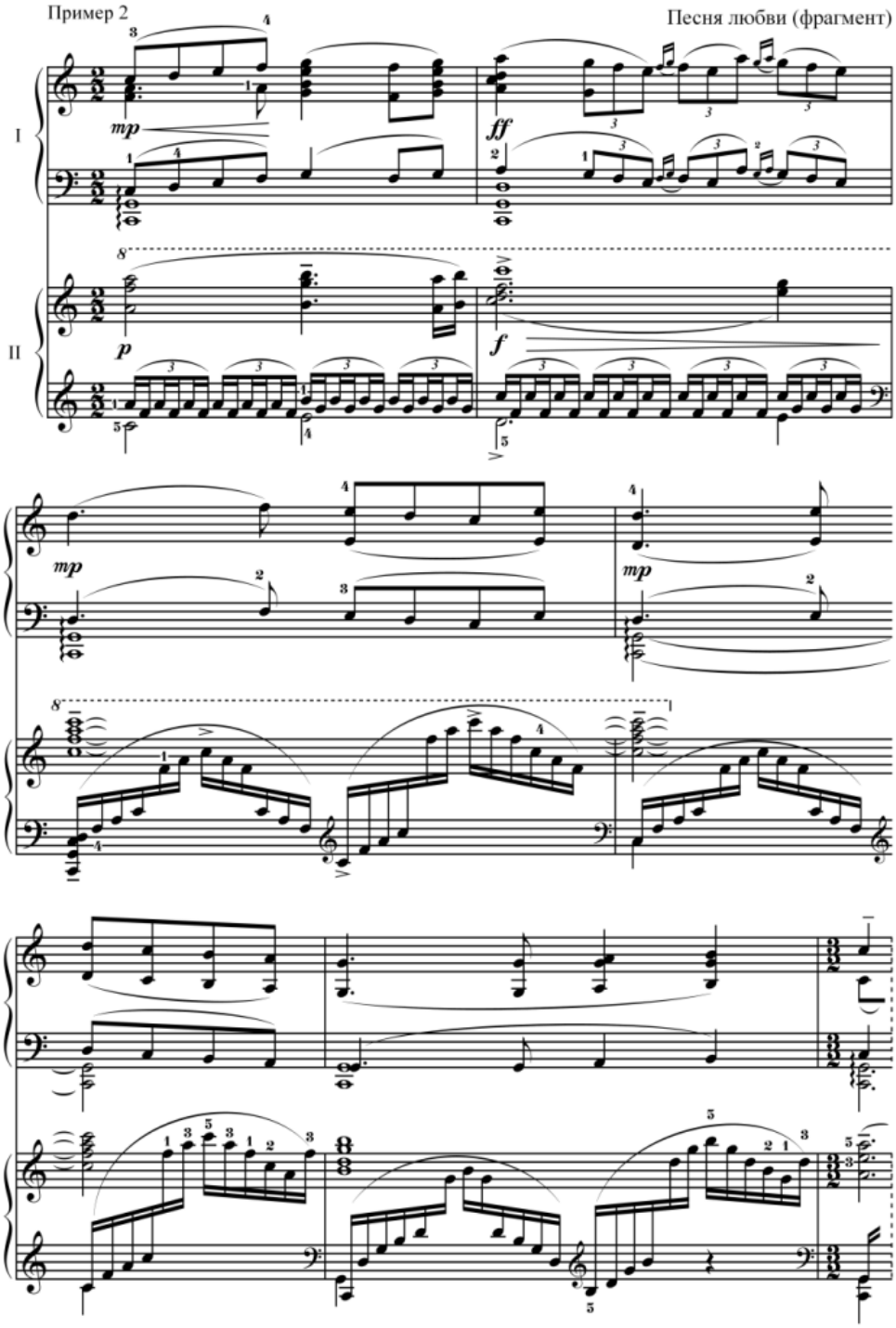
7. Tigranov G.G. Aleksandr Afanas'evich Spendiarov. Moskva, «Muzyka», 1971.

8. Hrestomatija fortepiannyh dujetov armjanskih kompozitorov, ch. 1, Sost. N.A. Gevorkjan i G.M. Melkumjan. Erevan, «Lujs», 1989.

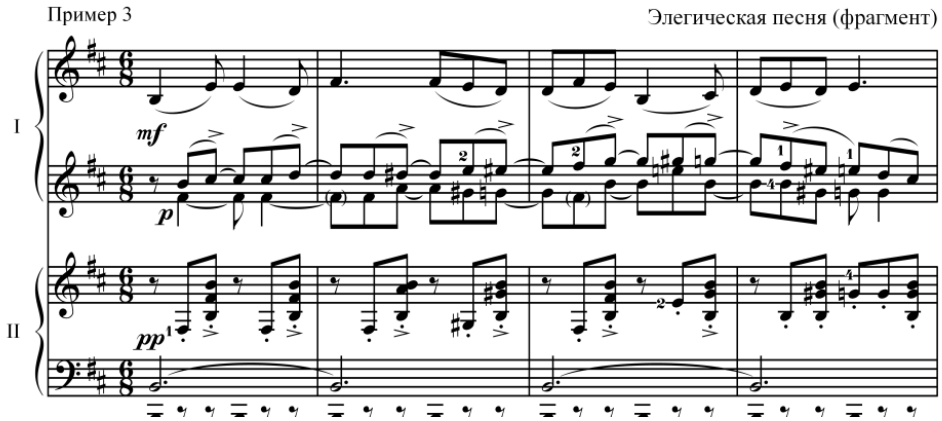
Пример 1. Полонез (фрагмент)



Пример 2. Песня любви (фрагмент)



Пример 3. Элегическая песня (фрагмент)



ԴԱՇՆԱՄՈՒՐԱՅԻՆ ԴՈՒԵՏԸ ԱԼԵՔՍԱՆԴՐ ՍՊԵՆԴԻԱՐՈՎԻ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ

ՆԱԴԵԺԴԱ ՄԵԴՎԵԴԵՎԱ* (ՌԴ, Սանկտ Պետերբուրգ)

Հղման համար. Մեդվեդևա, Նադեժդա: «Դաշնամուրային դուետը Ալեքսանդր Սպենդիարովի ստեղծագործության մեջ»: *Արվեստագիտական հանդես,* N 1 (2022): 56-66. DOI: 10.54503/2579-2830-2022.1(7)-56

Աշխատանքի նպատակն է համերգային կատարման տեսանկյունից քննության առնել դաշնամուրային անսամբլի համար գրված Ալեքսանդր Սպենդիարովի ստեղծագործությունները: Բնութագրվել են դաշնամուրային դուետի և երկու դաշնամուրների անսամբլի ժանրերը: Օրիգինալ ստեղծագործությունների և փոխադրումների ստեղծումը ներկայացված է կոմպոզիտորի կյանքի ուղու համատեքստում:

Ն.Ա. Ռիմսկի-Կորսակովի սան Սպենդիարովն իր ստեղծագործության մեջ կյանքի է կոչել Սանկտ Պետերբուրգի կոմպոզիտորական դպրոցի ավանդույթները: Քառաձեռք դուետներում ուշագրավ են նվագամասերի դերային հարաբերակցությունը, դինամիկ հավասարակշռությունը և նվագախմբային հնչողության նմանակումը: Ժողովրդական երգային ու պարային երաժշտության տարրերի օգտագործումը Սպենդիարովի անսամբլները հարստացնում են արտահայտիչ մելոդիզմով, արևելյան տեմբրա-հարմոնիկ գունապնակով, փոփոխական չափերով, օստինատային շարժմամբ: Անտարակույս, կոնցերտային բնութագրերով են օժտված Սպենդիարովի ստեղծագործությունների՝ երկու դաշնամուրի համար

* Ա.Ի. Գերցենի անվան ռուսական պետական մանկավարժական համալսարանի երաժշտագործիքային ուսուցման ամբիոնի դոցենտ, արվեստագիտության թեկնածու, nadia_mozart@yahoo.com, հոդվածը ներկայացնելու օրը՝ 15.02.2022, գրախոսելու օրը՝ 15.03.2022, տպագրության ընդունելու օրը՝ 20.05.2022:

հայտնի դաշնակահար Ռաֆֆի Խարաջանյանի կատարած մշակումները: Երկու գործիքներն ընձեռում են երաժշտական նյութի ռեգիստրային բաշխման, արտաբերման, պեդալիզացիայի առավել մեծ հնարավորություններ:

Բանալի բառեր՝ Ալեքսանդր Սպենդիարով, դաշնամուրային դուետ, երկու դաշնամուրների անսամբլ, դաշնամուրային դուետի մշակումներ, քառաձեռք դուետներ, Սանկտ Պետերբուրգի կոմպոզիտորական դպրոց, Ռաֆֆի Խարաջանյան:

PIANO DUET IN THE OEUVRE OF ALEXANDER SPENDIAROV

NADEZHDA MEDVEDEVA* (RF, St. Petersburg)

For citation: Medvedeva, Nadezhda. "Piano Duet in the Oeuvre of Alexander Spendiarov", *Journal of Art Studies,* N 1 (2022): 56-66. DOI: 10.54503/2579-2830-2022.1(7)-56

The purpose of the work is to study Alexander Spendiarov's composition for piano ensemble from the perspective of concert performance. The characteristics of the genres of the piano duet and the ensemble of two pianos are presented. The creation of original compositions and arrangements is presented in the context of the composer's life path.

As a student of N. A. Rimsky-Korsakov, Spendiarov implemented in his oeuvre the traditions of the St. Petersburg composer school. In four-hand duets, attention is drawn to the role ratio of parts, dynamic balance, and imitation of orchestral sound. The use of elements of folk song and dance music enriches Spendiarov's ensembles with expressive melody, oriental timbre-harmonic palette, variable sizes, ostinato movement. Arrangements of Spendiarov's compositions, performed by the famous pianist Raffi Kharajanyan for an ensemble of two pianos, have unconditional concert characteristics. Two instruments give more opportunities in the register distribution of musical material, articulation, pedalization.

Key words: Alexander Spendiarov, piano duet, ensemble of two pianos, arrangements for piano duet, four-hand duets, St. Petersburg composer school, Raffi Kharajanyan.

* Associate Professor of the Department of Musical Instruments of Herzen State Pedagogical University, Doctor of Arts, nadia_mozart@yahoo.com, The article was submitted on 15.02.2022, reviewed on 15.03.2022, accepted for publication on 20.05.20222.

UDC : 929 : 781(479.25) SPENDIARYAN + 39
DOI: 10.54503/2579-2830-2022.1(7)-67

ALEXANDER SPENDIARYAN IN THE MUSIC OF THE WORLD (ETHNOMUSICOLOGICAL OBSERVATIONS)[1]

NOUNE POGHOSYAN-ZELTSBURG[*] (The Netherlands, Maastricht)

For citation: Poghosyan-Zeltsburg, Noune. "Alexander Spendiaryan in the Music of the World (Ethnomusicological Observations)", *Journal of Art Studies,* N 1 (2022): 67-78. DOI: 10.54503/2579-2830-2022.1(7)-67

This paper explores the work of Alexander Spendiaryan from the standpoint of modern ethnomusicology. The interdisciplinarity of the field of ethnomusicology allows it to comprehend the position of a musician both within the national musical tradition and in the broader scope of world musical culture. The evolution of a national composer is here studied not only in connection with the concepts of contemporary European, Russian and Armenian classical music, but also in the context of the developing national ideology of the intelligentsia in the Armenian diaspora; the cultural processes reflected in the evolution of the national musical style are also considered. Questions of musical nationalism, folklorism, orientalism, cultural and musical identity are discussed taking into account developments in social and political theories of our time. The paper explores the ways in which, although Alexander Spendiaryan's formation as a musician stemmed from Western, specifically Russian art music, due to the development of his distinct style the composer can be considered one of the founders of the Armenian national school of music composition.

Key words: Alexander Spendiaryan, ethnomusicology, world music, musical tradition, orientalism, folklorism, national school of composition.

Alexander Spendiaryan[2] is considered, along with Komitas, to be one of the founders of modern Armenian national art music[3] and its school of composition. While Komitas described the features and developed the theoretical concepts of Armenian music, laying the foundations of Armenian ethnomusicology, and applied them in practice in his authentic compositions and folk and church music

---

[1] I would like to thank my daughter Lilit Zeltsburg, MA, for proofreading this paper. I would also like to thank the students of UWC Maastricht for their kind participation in the informal survey conducted in the process of this research.

[*] MA United World College, Maastricht, The Netherlands, noune.zelts@gmail.com. The article was submitted on 16.02.2022, reviewed on 16.03.2022, accepted for publication on 20.05.2022.

[2] In this paper, the name Spendiaryan will be used rather than Spendiarov. The Russian version of composer's birthname was used in Russian language studies in the 20th century. However, in Armenian musicology the Armenian version is common, considering the fact that still during the artist's life his name began to be spelled with the Armenian ending "-yan".

[3] Armenian traditional music, along with folk and religious branches, knows various genres of professional art music. Art music of the European classical style began to enter the Armenian musical landscape in the mid-19th century.

harmonizations and arrangements, Spendiaryan created works employing the genres and stylistic elements specific to the musical art of Western late Romanticism. The years of Spendiaryan's activity as a composer coincided with the most dramatic period in modern Armenian history, which saw the rise of nationalist political ideology of the second half of the 19th century as well as the height of art and literature inspired by Western aesthetic tendencies that flourished in the Armenian communities in Russia and the Middle East. It was also the time of massacres, genocide, the founding of the short-lived Armenian independent Republic and, eventually, of the Soviet Republic of Armenia. The social, political and cultural processes of the period created the atmosphere and preconditions for the Armenians to formulate a type of cultural identity, of which the national school of music composition was a part. This school was followed and developed by a cohort of composers, ethnographers, performers, scholars, among and by whom Alexander Spendiaryan was recognized and welcomed as the founding creator of the national style in modern Armenian art music.

The main question that this paper will explore is: how is the phenomenon of Alexander Spendiaryan viewed from the standpoint of contemporary ethnomusicology? What is Spendiaryan's place in the panorama of the music of the world, in his as well as our time? Which features of Alexander Spendiaryan's music made it possible to align him with the Armenian national musical tradition and, moreover, consider him a founder of Armenian classical music? Aspects related to Spendiaryan's work have been brought up in Russian, especially Soviet, and Armenian musicological research that began to be published still during his life. Unfortunately, Spendiaryan is little known to the international (academic) audience. Except for books and articles written in Armenian or Russian, almost no other research seems to refer to this composer's work; only a few studies dedicated to the Russian national musical tradition make a brief mention of his music[4]. [1] [2] This contrasts with the academic attention devoted to Komitas, another prominent "founding father" and "icon" of modern Armenian national music: almost every piece of writing referring to any area in Armenian music mentions his name in various contexts. And yet Spendiaryan's role in Armenian musical culture deserves thorough ethnomusicological examination and research, which could provide interesting perspectives on not only Armenian, but many other contexts of regional and global musical developments. Attempts to address these issues are important from a variety of ethnomusicological perspectives which include nationalism, folklorism, the role of the diasporic community, musical behavior, and the perception of the composer's music in different cultural contexts.

[4] A very rare English translation of A. Shahverdyan's monograph from 1939 is in limited availability in libraries; see: Alexander Shahverdyan, A.A. Spendiaryan, ed. Ṛobert At'ayan, trans. Sona Seferyan and Dewi Williams (Yerevan: Hayastan, 1971). In addition, The Grove Dictionary of Music and Musicians contains Svetlana Sarkisyan's article about A. Spendiaryan: "Spendiaryan [Spendiarov], Aleksandr Afanasy," Grove Music Online, accessed February 22, 2022, https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000026387.

Employing an interdisciplinary approach, ethnomusicology holds as its object not only local traditional musical cultures, but also world music in its entirety, examining folk, religious, and classical art music, including the social, political, psychological and historical (inter)relationships between different musical styles, among many other perspectives. Ethnomusicology also studies the peculiarities of music education, musical theory of different cultures, and the behavioral aspects within musical cultures. While at the beginning of the 20th century this field was mainly engaged in the study of non-European musical cultures, modern ethnomusicology also explores the place of Western classical and popular musical cultures in the context of world music, as well as their relationship with the traditional cultures of the time[5]. [3] Thus, this discipline allows us to observe (but not necessarily *critically evaluate*) the figure of a composer in a dynamic historical perspective, taking into consideration questions related to the perception of his music by his contemporaries, as well as other criteria as mentioned previously.

The emergence of national schools of Western art music is usually associated with the political processes involving the national and nationalist movements of the 19th century, which resulted in the establishment of the modern European nations and nation-states. The issues of national and universal, "self" and "other", and cultural self-determination and identity in general have been elaborated in different ways not only within each (local) culture, but also in numerous social and political studies devoted to nationalism. These studies contribute to the definition of nations and nation-states, as well as to an understanding of the aspects of cultural identity and of the role of music in the development thereof.

Among the most influential theories of nationalism are Benedict Anderson's concept of "imagined communities" and Eric Hobsbawm's thesis of the "invented tradition", which have in major part informed musicological research; among many others, Philip Bohlman's and Richard Taruskin's works refer to musical nationalism and analyze theoretical and methodological, as well as historical aspects and areas of the music of various cultures. In Soviet musicological literature, substantial contributions have been made by Nonna Shakhnazarova, who, among others, raised questions of the national and the international in music, particularly between East and West, and frequently discussed the aspects of Armenian national music. [4] Despite differences in approaches, there is consensus in the field that music was and in many cultures still is seen as a powerful tool for expressing national aspirations or identity.

[5] The term "ethnomusicology" was first coined in 1950 by the Dutch musicologist Jaap Kunst, replacing the term "comparative musicology", which had previously been used mainly in German-oriented European musicology and "musical anthropology", which was widespread mainly in American musicology. See: Alan P. Merriam: Definitions of "Comparative Musicology" and "Ethnomusicology": An Historical-Theoretical Perspective, In: Ethnomusicology, Vol. 21, No. 2, University of Illinois Press on behalf of Society for Ethnomusicology (May, 1977), pp. 189-204. http://www.jstor.org/stable/850943. Accessed: 17/11/2014; Alan P. Merriam: The Anthropology of Music, Northwestern University Press, Evanston, Illinois, 1980.

In these studies, particular attention is paid to the culture of diasporas. When discussing issues of Armenian national culture, reference to the role of the diaspora cannot be avoided, because it was in the diasporic communities and under the influence of the reality in these communities that Armenians created their nationalist ideology, and later, the state. This unique circumstance created conditions which had decisive influence not only on the specific features of Armenian political nationalism, but also on the development of Armenian musical nationalism. Music was central to the efforts of the progressive figures of the Armenian diaspora who laid the foundations of the Armenian national mentality even before the formation of an independent state. "The world had to see that there was such a thing as Armenian music, and that it was distinctive enough and sufficiently different from Turkish, Arabic, or Persian music to justify the belief in its independence, originality, and ancientness". [5, p. 150] In this way, the development of a distinctive national culture became the ideological basis for the flourishing of the arts.

As Ronald Suny wrote, "nationalism, which in Western Europe more closely fits the familiar characterization as a "bourgeois" phenomenon, was in the East far less the result of activity by the owners of the means of production and much more the active concern of teachers, journalists, priests, petty officials, and writers". [6, p. 54] This was the case also in the Armenian communal environment. [7] The role of the intelligentsia in shaping the cultural behavior of the Armenian diasporic communities was substantial and has been researched and documented extensively[6].

Spendiaryan belonged to that very layer of the diasporic intelligentsia. He was one of the figures whose ideological maturation as an artist developed in conditions of diaspora, both in Crimea and in Moscow and St. Petersburg. His activities, including performing, teaching, accumulating technical and artistic experience and skills, developing his own compositional writing style, were all based on his great appreciation of the principles of Western classical music and the Russian music school. We know that in his work Spendiaryan, like his contemporary Armenian and Russian musicians, engaged in ethnographic documentation. He had always been interested in folklore, highly appreciating and tirelessly collecting traditional music of different ethnicities (Armenians, Tatars, Persians, Ukrainians, Russians etc.), and his prominent Russian contemporaries encouraged his ethnographic activities. National music considers itself to be based on the foundation of folk tradition, and in the Russian case this was particularly important, as with the diligent abidance of the principles of folklorism ("народность") as one of the aesthetic principles of the "Kuchka" and their followers, one of which Spendiaryan inevitably became through Klenovsky and Rimsky-Korsakov. By recording folk songs, Spendiaryan's ethnographic

[6] See: Հայ Սփյուռք հանրագիտարան, Հայկական Հանրագիտարան հրատարակչություն, Երևան, 2003. Richard Hovannisian's series dedicated to the Armenian communities provides an extensive panorama of life in the diaspora (Hovhannisian, Richard G.(ed.). UCLA Armenian History and Culture Series: Historic Armenian Cities and Provinces).

activity not only contributed to the conservation of traditional musical material, but also enriched the composer's musical vocabulary, and he used this material in his compositions of various small and large scale genres. As Karine Khudabashyan noted.

The main, predominant part among the folk melodies arranged by Spendiaryan is (occupied) by the Crimean-Armenian folklore, and that is not only in terms of quantity (more than 3,000 Crimean Tatar songs and dances and about 30 Armenian folk tunes), but also by the share of works based on Crimean and Armenian folk themes in the composer's musical legacy[7]. [8, p. 218].

In his elaboration of the traditional musical material Spendiaryan follows the methods, devices and criteria that are known in both European and Russian art music schools – adaptation of the internal modal and tonal specifics of melodies in their harmonization, employing polymodality, diverse means of polyphonic and orchestral development, etc.[8] "Spendiarov is the true child of his century, who, by his approach to the folk song, follows certain traditions, refracting those traditions in the elaboration of Eastern folk melodies". [8, p. 244] We see the deliberateness of his approach to the traditional musical material, for example, in his own testimony, when he writes to Nikoghaios Tigranyan. "I have, by the way, used your arrangements, taking some melodies from them, but only as themes that I have harmonized and elaborated in my own way".[9] This is a remarkable idea, because it unambiguously points to Spendiaryan's conscious attitude towards traditional music as a "raw source material" that needs artful arrangement and refinement in order to achieve the aspired level of true art music.

Accumulating an extensive repertoire of folk songs of different ethnicities, as a result of his creative development and continuous fascination towards the Armenian intellectual tradition, Spendiaryan eventually perfected his distinct style, which would later lay the basis for the foundation of Armenian art music. It is interesting to note that his music written at the turn of the century is strictly speaking hard to consider Armenian, in contrast to, for example, the music of the same period by Komitas, who based his art on completely different aesthetical and musical-technical principles. Spendiaryan's evolution as a national composer progressed through several stages. During his years of study in Moscow (1890-1895) Spendiaryan met with the Armenian intellectuals of Moscow;[10] these meetings provided him with the opportunities to become acquainted with Armenian traditional tunes. [9, p. 16] In

[7] All translations by author unless noted otherwise.

[8] See detailed analysis of Spendiaryan's approach to the arrangement of folk melodies in Худабашян, Каринэ. Армянская музыка в аспекте сравнительного музыкознания. Ереван, Амроц Груп, 2011 [8, pp. 218-245].

[9] Спендиаров Александр. Письма. Литературное наследство. ч. 2. Ереван, 1962, с. 167, cited in: Н.Г. Шахназарова, Избранные статьи. Воспоминания, Москва: Государственный институт искусствознания, 2013, с. 80-81.

[10] Spendiaryan learned to write and speak Armenian during his university years in Moscow [9, p. 16].

1894, after meeting with the poet Alexander Tsaturyan, he wrote his first vocal work based on an Armenian text, namely the romance "Oh rose!". In the 1910s the specific Armenian-ness of his musicianship emerged: he interacted with other Armenian intellectuals, demonstrating interest in history, literature and arts. The idea of a national opera came up during his 1916 Tiflis visit and meeting with Hovhannes Tumanyan. At this point, he was already a celebrated musician among the Armenian audience. In 1924 the government invited Spendiaryan to the Republic for an ambitious mission: to develop the Armenian musical culture and contribute to the creation of the national music of Soviet Armenia. The composer joined the faculty of the conservatoire, founded its student orchestra (which would later become the Philharmonic Orchestra of Armenia), and organized the development of musical life, promoting in particular the study, publication and performance of Western art music.

It is significant that Spendiaryan, being an intellectual of the Armenian community in Russia, sharing the Western aspirations of the Armenian intelligentsia, chose for his creative activity exclusively the genres and techniques of European classical music. In the Armenian environment of the 19th century, the tendency to follow the achievements and ideas of the West and the Western way of life in general was common in both the Middle Eastern and European, particularly Russian communities. This was due not only to the fact that the Armenians were a Christian community and therefore considered to be identifiable with European culture, but also because they were often represented in elite positions in different social, cultural, sometimes also political spheres of their host country. In intellectual circles, Western art music was considered to be more advanced than or even altogether superior to the Eastern style, even as Armenians have had significant achievements in both fields.

Spendiaryan viewed Western classical music as a qualitative peak in the history of music. As he put it, "The (all-) European symphonic orchestra is the greatest achievement of culture, so the most honorable place should be reserved for it also in Armenia". [10] It is not accidental that the composer reached the climax of his musical maturity in the genre of orchestral music. Although Spendiaryan himself did not compose in the genre of symphony, his pieces provided the orchestral techniques which would later allow for the development of the tradition of the Armenian symphony, starting with Aram Khachaturian. The evolution of Spendiaryan's symphonic thinking led to the creation of the opera "Almast", considered to be the first piece in the history of modern Armenian art music that conformed to the dramaturgical qualities of opera composition and the principles of musical elaboration. The fact that Spendiaryan undertook the composition of an opera is additional evidence of his close connection with the classical Western tradition of national schools, in which opera based on national history or mythology was considered the zenith of the composer's creative maturity and one of the necessary attributes of nationalist music. Spendiaryan unambiguously considered himself a musician feeding on the Russian school of composition: "I position myself in the Russian school founded by Glinka, Balakirev, Borodin, R.-Korsakov and others," [11, p. 46] while also

acknowledging "that the most distinct among my compositions are the ones in Eastern style". [11, p. 45]

Musicology has repeatedly referred to the cultural relations and tensions between the East and the West, as almost all areas of the humanities have. Interestingly, it seems that initially the perceived antinomy between East and West was mostly maintained in the Western cultural discourse towards the non-European traditions, which resulted in the phenomenon that currently is described by the term "orientalism". According to Edward Said, who suggested a comprehensive description of this phenomenon, Orientalism is a discourse that contains within it the asymmetry of West-East relations. This asymmetry not only embodies the pressure or oppression that the West exerts on Eastern cultures, but also creates opportunities for the creation of new cultural phenomena. [12] This theory has had great impact on various modern social sciences, including ethnomusicology. Said examines the cultural relations between the West and the East, showing in his analysis that the description of the "exotic" Orient is informed by the projection of the West's dominance and thus created by the European (English or French, less often – German, Italian or Russian) observer, be they researchers, writers or artists[11].

Orientalism had already been entrenched in Western art and music of different styles for a long time [13], the most notable examples having begun to emerge still in the European 18th century Alla Turca style inspired by Ottoman janissary bands. This extended to the elaborate examples of Russian compositions or French opera and creations by impressionists that adopted musical-technical features (melodic lines, fresh rhythms, modal characteristics, timbres of traditional instruments) of non-European cultures and invoked an enchanting musical imagery of the "exotic" Orient.

Spendiaryan's prominent contemporaries considered him an Eastern composer, primarily because of his Armenian origin. Rimsky-Korsakov, in particular, considered Spendiaryan's representation of the East to be the most "natural", not only due to the presence of authentic Eastern melodies in the composer's works (while the "Eastern" themes used by Rimsky-Korsakov in his works were composed by him, not cited from the traditional source), but also by his supposed refined musical "sense" of the Orient. As mentioned previously, Spendiaryan was not only interested in his native Armenian musical culture but also had great fascination for the songs of other Eastern peoples, particularly Crimean Tatars, and he subsequently used these melodies in his original compositions of various styles.

Oriental exoticism inspired by the European Romantic tradition is represented in Spendiaryan's music in different ways, among which two general tendencies can be distinguished. One of these is Russian-style orientalism that can be seen, for

[11] Before Edward Said's introduction of his theory, the term Orientalism mostly referred to the study or depiction of Eastern elements in European literature, arts and music, being a form of exotic representation of a sphere that differed in expression and artistic effect from the main character. In other words, Orientalism was the representation of Eastern exoticism. [13]

example, in "Crimean Sketches" and "Three Palm Trees", where the composer either creates entirely new musical material in the orientalist style or incorporates arrangements from authentic traditional material, both specifically for the purpose of communicating an oriental aesthetic impression. The other tendency becomes apparent in the style of the composer's late period works such as his "Yerevan Études" and "Almast": these pieces represent works of a mature composer, where mostly authentic Eastern musical material is lavishly cited and orchestrated with the intention of communicating the identity of specific national characters. The composer implements a method of expression whereby Armenian musical sources are used while also introducing contrasting musical imagery of non-Armenian Eastern character within the same composition. As a representative of the former tendency, in "Three Palm Trees", the entire musical material is composed in oriental style, and the employment of devices of musical expression is determined by the dramatic musical idea and the extra-musical content (the piece uses as its literary basis Mikhail Lermontov's poem of the same name). In contrast, in the case of "Almast", the music of the Armenian characters is employed as a representation of "self" (which happens to be of Eastern nature as well), and the Persian sphere as "other" (that is, in this case, the "oriental"). Although in both tendencies the stylistic basis of the composer's music remains in resonance with the stylistics of symphonic and operatic compositions of late Romanticism, the application of orientalism occurs with a different aesthetic intention.

Another detail linked with orientalism is Spendiaryan's interest in the orchestra composed of Eastern instruments. The composer had been in contact with the musicians of such ensembles more than once; we know about his meetings with Eastern musicians during his visit to Tiflis, as well as about his direct interaction with the orchestra in Yerevan. [9] Dissatisfied by the "monochrome" sound of the orchestra in its state at that moment, the composer was preoccupied by the idea of developing and enlarging the orchestra by adding additional timbres and registers, which would require adaptation and construction of variants of the existing traditional instruments. Spendiaryan found that not only would this bring the orchestral groups to the necessary balance and expand the polyphonic and textural diversity by matching its structure to the composition of the Western symphonic orchestra, but it would also encourage local musicians to compose new pieces of national music. Moreover, he believed that "the use of the Eastern Orchestra can be very interesting, especially in a non-complex and small-scale opera in true Eastern spirit, as well as in Eastern ballet". [10]

Spendiaryan's orientalism sounded fresh and exotic to the audience of his time; there is evidence that his public performances were very successful in Russia and abroad. The Armenian listener, however, recognizes in his compositions the national musical language – intonations, timbres, rhythms and tunes that recall the traditional sound. In other words, Spendiaryan for the Armenian listener is not a Russian orientalist, but a musician with a clear national style; he is an Armenian composer.

This nationalness is not self-explanatory, but deserves further exploration. The complex nature of the "national" for Armenians invites a multitude of questions, but for the purposes of this paper, one stands out: should we refer to Armenian music or the music of Armenia? Or, perhaps, the music of Armenians? This question requires an ethnomusicological approach, as the formulation of an answer involves musical-analytical as well as sociological, historical, psychological and philosophical areas of research. The relevance of the question is demonstrated by the fact that the different branches of Armenian music (traditional as well as Western art music) and the study thereof is necessarily connected with the dispersion of the Armenian nation across the world and its geographic diversity, meaning that definitions of "national music" require elaboration and clarification. On the definition of "Jewish music", Curt Sachs proposed in his address to the First World Congress of Jewish Music in Paris (1957) that it was the music "made by Jews, for Jews, as Jews". Analogously, we could understand Armenian music as music by Armenian musicians, as Armenians, made for everyone, but Armenians in particular. Spendiaryan was of an ethnically Armenian background, which he deliberately aligned himself with, particularly later in his life. This conscious embrace of Armenian-ness informed his composition of pieces based on traditional Armenian musical material as well as extra-musical content. Furthermore, his activity in the social sphere was directed at the creation of a national musical culture in the new Armenian nation-state, and the society of this nation-state recognized him as a national composer. In this way, Spendiaryan's work cannot only be considered Armenian national music, and he himself an Armenian national composer: Spendiaryan stood at the cradle of Armenian national musical identity.

Conclusion

In preparation for this research, I organized an informal survey among young people from diverse geographical origins in order to gain an indication of how representatives of different cultures might perceive and appreciate the compositions of Alexander Spendiaryan in our time. My respondents, all of them unfamiliar with the composer and his work, were asked to listen to the "Yerevan Études" and share their impressions of the piece. Many of them answered that the work they heard sounds like it belongs to a non-European traditional musical culture; some described it as a work of Western music, others recognized the Eastern influence, but within the boundaries of some European country. Most attributed the work to some European region, one of them supposed it to be Russia, two – some Middle Eastern culture. The musical impressions described by the respondents included a marketplace or central square, camels or caravans, oriental attire, bright colors in general, and emotions such as melancholy or nostalgia, sorrow, longing, despair, anguish, haste. While this survey carries no empirical weight, its results appeared to me to support the persisting thesis in the study of musical nationalism: that music is perceived as national when the nation itself recognizes it as ethnically its own based on certain preconditions, but that it is not always perceived in the same way by audiences of other nations.

Alexander Spendiaryan is a representative of the Western art music style, but cannot be considered a Western composer. His choice of the Western style of music for composition was informed by his belonging to the class of the diasporic intelligentsia, as well as by the common perception in his environment of Western art music as culturally and technically the most "advanced". His music features genres which are common to the Russian music of his time: instrumental, vocal and choral music genres, programme symphonic compositions, and as the apex of art music composition, opera. Spendiaryan adopted and developed his most fundamental compositional techniques and devices from the Russian nationalist school. These include the implementation of characteristic orchestration techniques, innovation in textures and the use of variable modality in polyphonic arrangements. Spendiaryan also pursued musical-ethnographic activity and used his findings in his compositions; he further elaborated the aesthetic principles of folklorism and orientalism, most probably, under the strong influence of the Russian nationalist school. Nonetheless, Spendiaryan's Armenian national and nationalist music is not to be seen simply as an extension of Russian nationalism. Spendiaryan's predominant aspiration was to integrate Armenian musical art into the music of the world, an aspiration shared by his peers of other national cultures. As Edward Mirzoyan wrote, "Spendiarov was one of the first to build bridges between 'European' and 'Eastern' music; in the original artistic traditions of the peoples of the East, he saw features that could enrich and refresh the art of the world". [14, p. 58] Due to his creative achievements as a mature musician, his unique compositional style, as well as his cultural and social activities, Spendiaryan is considered in society to be a great Armenian composer who has made invaluable contributions to the development of Armenian musical identity and the music of Armenia as a nation state, and thus one of the founders of the Armenian national school of composition.

References

1. Frolova-Walker Marina. *Russian Music and Nationalism from Glinka to Stalin*. New Haven and London: Yale University Press, 2007.

2. Taruskin Richard. Russian Music at Home and Abroad: New Essays. University of California Press, 2017.

3. Cook Nicholas. Western Music as World Music. [ed.] Philip V. Bohlman. The Cambridge History of World Music. New York: Cambridge University Press, 2013, pp. 75-99.

4. Шахназарова Нонна. Избранные статьи. Воспоминания. Москва, Государственный институт искусствознания, 2013.

5. Nercessian Andy. National Identity, Cultural Policy and the Soviet Folk Ensemble in Armenia. [ed.] Neil Edmunds. Soviet Music and Society Under Lenin and Stalin: The Baton and Sickle. London: Taylor & Francis Routledge, 2004.

6. Suny Ronald Grigor. Looking Toward Ararat: Armenia In Modern History. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1993.

7. Tololyan Khachig. Armenian Diaspora. [ed.] Ember, Melvin, Carol R. Ember and Ian Skoggard. Encyclopedia of Diasporas: Immigrant and Refugee Cultures Around the World. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 2004, pp. 35-46.

8. Худабашян Каринэ. Армянская музыка в аспекте сравнительного музыкознания. Ереван, «Амроц Груп», 2011.

9. Спендиарова Мария. Спендиаров. Москва, «Молодая гвардия», 1964.

10. Սպենդիարյան Ալեքսանդր. Արևելյան ժողովրդական նվագախումբը, *Խորհրդային Հայաստան*, 411-1926:

11. Спендиаров Александр. Автобиография, «Советская музыка», N 4, 1938, с. 42-46.

12. Said Edward W. Orientalism. New York: Pantheon Books, 1978.

13. MacKenzie John M. Orientalism: History, Theory, and the Arts. Manchester: Manchester University Press, 1995.

14. Мирзоян Эдвард. Корифей армянской музыки, «Советская музыка», N 12, 1971, с. 58-63.

15. Smith Anthony D. Nationalism: Theory, Ideology, History, 2nd edition. Cambridge: Polity Press, 2010.

16. Merriam Alan P. Definitions of "Comparative Musicology" and "Ethnomusicology": A Historical-Theoretical Perspective. Ethnomusicology, vol. 21, 2, May 1977: University of Illinois Press on behalf of Society for Ethnomusicology, pp. 189-204.

17. Merriam Alan P. The Anthropology of Music. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1980.

18. Bohlman Philip V. Focus: Music, Nationalism, and the Making of the New Europe. 2nd ed. New York: Routledge, 2011.

19. Anderson Benedict. Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism. London, New York: Verso, 2006.

20. Конен Валентина. Значение внеевропейских культур для профессиональных композиторских школ XX века, «Советская музыка», N 10, 1971, с. 50-69.

21. Taruskin Richard. "Nationalism." Grove Music Online. [Online] Available at: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.50846

22. Locke Ralph P. "Orientalism." Grove Music Online. [Online] Available at: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40604

23. —. "Exoticism." Grove Music Online. [Online] Available at: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.45644

References

1. Spendiaryan Aleqsandr. Arevelyan jhoghovrdakan nvagaxumby'. *Xorhrdayin Hayastan*. 411-1926.

2. Shahnazarova Nonna. Izbrannye stat'i. Vospominanija. Moskva, Gosudarstvennyj institut iskusstvoznanija, 2013.

3. Hudabashjan Karine. Armjanskaja muzyka v aspekte sravnitel'nogo muzykoznanija. Erevan, «Amroc Grup», 2011.

4. Spendiarova Marija. Spendiarov. Moskva, «Molodaja gvardija», 1964.

5. Spendiarov Aleksandr. Avtobiografija, «Sovetskaja muzyka», N 4, 1938, pp. 42-46.

6. Mirzojan Jedvard. Korifej armjanskoj muzyki. «Sovetskaja muzyka», N 12, 1971, pp. 58-63.

7. Konen Valentina. Znachenie vneevropejskih kul'tur dlja professional'nyh kompozitorskih shkol XX veka, «Sovetskaja muzyka», N 10, 1971, pp. 50-69.

ԱԼԵՔՍԱՆԴՐ ՍՊԵՆԴԻԱՐՅԱՆԸ ՀԱՄԱՇԽԱՐՀԱՅԻՆ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ (ԷԹՆՈԵՐԱԺՇՏԱԳԻՏԱԿԱՆ ՈՒՍՈՒՄՆԱՍԻՐՈՒԹՅՈՒՆ)

ՆՈՒՆԵ ՊՈՂՈՍՅԱՆ-ԶԵԼՑԲՈՒՐԳ* (Նիդեռլանդներ, Մաաստրիխտ)

Հղման համար. Պողոսյան-Զելցբուրգ, Նունե: «Ալեքսանդր Սպենդիարյանը համաշխարհային երաժշտության մեջ (էթնոերաժշտագիտական ուսումնասիրություն)»: *Արվեստագիտական հանդես,* N 1 (2022): 67-78. DOI: 10.54503/2579-2830-2022.1(7)-67

Հոդվածը նվիրված է Ալեքսանդր Սպենդիարյանի ստեղծագործության ուսումնասիրությանը ժամանակակից էթնոերաժշտագիտության համատեքստում: Ազգային կոմպոզիտորի կայացումը դիտարկվում է ոչ միայն ժամանակակից եվրոպական, ռուսական և հայկական դասական երաժշտության հայեցակարգերին համահունչ, այլև սփյուռքում հայ մտավորականության միջավայրում ձևավորված ազգային գաղափարախոսության պրիզմայով. խոսքը նաև երաժշտական ոճի էվոլյուցիայի մեջ արտացոլված մշակութային գործընթացների մասին է: Ֆոլկլորիզմի, արևելայնության, մշակութային և երաժշտական ինքնության հարցերը լուսաբանվում են արդիականության հասարակական և քաղաքական տեսությունների տեսանկյունից:

Բանալի բառեր՝ Սպենդիարյան, էթնոերաժշտագիտություն, համաշխարհային երաժշտություն, երաժշտական ավանդույթ, արևելայնություն, ֆոլկլորիզմ, ազգային կոմպոզիտորական դպրոց:

АЛЕКСАНДР СПЕНДИАРЯН В МИРОВОЙ МУЗЫКЕ (ЭТНОМУЗЫКОВЕДЧЕСКОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ)

НУНЕ ПОГОСЯН-ЗЕЛЬЦБУРГ* (Нидерланды, Маастрихт)

Для цитирования: Погосян-Зельцбург, Нуне. “Александр Спендиарян в мировой музыке (этномузыковедческое исследование)”. *Искусствоведческий журнал,* N 1 (2022): 67-78. DOI: 10.54503/2579-2830-2022.1(7)-67

Статья посвящена исследоваию творчества Александра Спендиаряна в контексте современного этномузыковедения. Становление национального композитора рассматривается не только в русле концепций современной ему европейской, русской и армянской классической музыки, но и сквозь призму национальной идеологии, сформировавшейся в среде армянской интеллигенции в диаспоре; речь идет также о культурных процессах, нашедших отражение в эволюции музыкального стиля. Вопросы фольклоризма, ориентализма, культурно-музыкальной идентичности освещаются в ракурсе общественных и политических теорий современности.

Ключевые слова: Спендиарян, этномузыковедение, мировая музыка, музыкальная традиция, ориентализм, фольклоризм, национальная композиторская школа.

---

* MA United World College, noune.zelts@gmail.com. հոդվածը ներկայացված է 16.02.2022, գրախոսված է 16.03.2022, ընդունված է հրապարակման 20.05.2022.

* MA United World College, noune.zelts@gmail.com, статья представлена 16.02.2022, рецензирована 16.03.2022, принята к публикации 20.05.2022.

ՀՏԴ : 929:781(45) ՌՈՍԻՆԻ + 929:781(479.25) ՉԵՔԻՋՅԱՆ +78
DOI: 10.54503/2579-2830-2022.1(7)-79

ՋՈԱԿԻՆՈ ՌՈՍԻՆԻԻ «STABAT MATER»-Ը ՀՈՎՀԱՆՆԵՍ ՉԵՔԻՋՅԱՆԻ ՄԵԿՆԱԲԱՆՈՒԹՅԱՄԲ

(նվիրվում է Ռոսինիի «Stabat Mater»-ի ստեղծման 180-ամյակին և Հայաստանի ազգային ակադեմիական երգչախմբի հիմնադրման 85-ամյակին)

ԱՆՆԱ ԱՍԱՏՐՅԱՆ*

Հղման համար. Ասատրյան, Աննա: «Ջոակինո Ռոսինիի «Stabat Mater»-ը Հովհաննես Չեքիջյանի մեկնաբանությամբ»: *Արվեստագիտական հանդես,* N 1 (2022): 79-100. DOI: 10.54503/2579-2830-2022.1(7)-79

2022 թ. մարտի 31-ին Արամ Խաչատրյան համերգասրահում տեղի ունեցավ ՀՀ ազգային հերոս, ԽՍՀՄ ժողովրդական արտիստ Հովհաննես Չեքիջյանի և Հայաստանի ազգային ակադեմիական երգչախմբի համերգը: Հնչեց Ջոակինո Ռոսինիի (1792-1868) «Stabat Mater»-ը՝ (1842) Հայաստանի ազգային ակադեմիական երգչախմբի և Հայաստանի ազգային ֆիլհարմոնիկ նվագախմբի, մենակատարներ Սոֆյա Սայադյանի (սոպրանո), Քրիստինե Սահակյանի (մեցցո-սոպրանո), Միքայել Գրիգորյանի (տենոր) և Պողոս Բիազբեկյանի (բաս) կատարմամբ: Դիրիժորական վահանակի մոտ էր Հովհաննես Չեքիջյանը:

Ուսումնասիրությունում հայ երաժշտագիտության մեջ առաջին անգամ բացահայտվում է Հովհաննես Չեքիջյանի դերը Հայաստանում և Խորհրդային Միությունում Ռոսինիի «Stabat Mater»-ի համերգային կենսագրության մեջ: Շնորհիվ Հ. Չեքիջյանի և Հայաստանի ազգային ակադեմիական երգչախմբի՝ 1965 թ. նոյեմբերի 15-ին Երևանում առաջին անգամ հնչեց Ռոսինիի «Stabat Mater»-ը: Այն իր հաստատուն տեղը գտավ հայկական կապելլայի երկացանկում, որի շնորհիվ Հայաստանում «Stabat Mater»-ի համերգային կյանքը շարունակվում է մինչ օր: Երևանյան պրեմիերայից անմիջապես հետո՝ 1965 թ. դեկտեմբերի 27-ին և 28-ին, «Stabat Mater»-ն առաջին անգամ հնչեց Մոսկվայում՝ Հ. Չեքիջյանի և հայկական կապելլայի կատարմամբ տեղի ունեցավ «Stabat Mater»-ի համամիութենական պրեմիերան: Մոսկովյան պրեմիերային հաջորդեցին «Stabat Mater»-ի պրեմիերաները 1966 թվականին Լենինգրադում, մերձբալթյան հանրապետություններում, Ուկրաինայում և Բելոռուսիայում: Ռոսինիի «Stabat Mater»-ի չեքիջյանական մեկնաբանությունն առանձնանում է բարձր պրոֆեսիոնալիզմով և ինքնատիպությամբ:

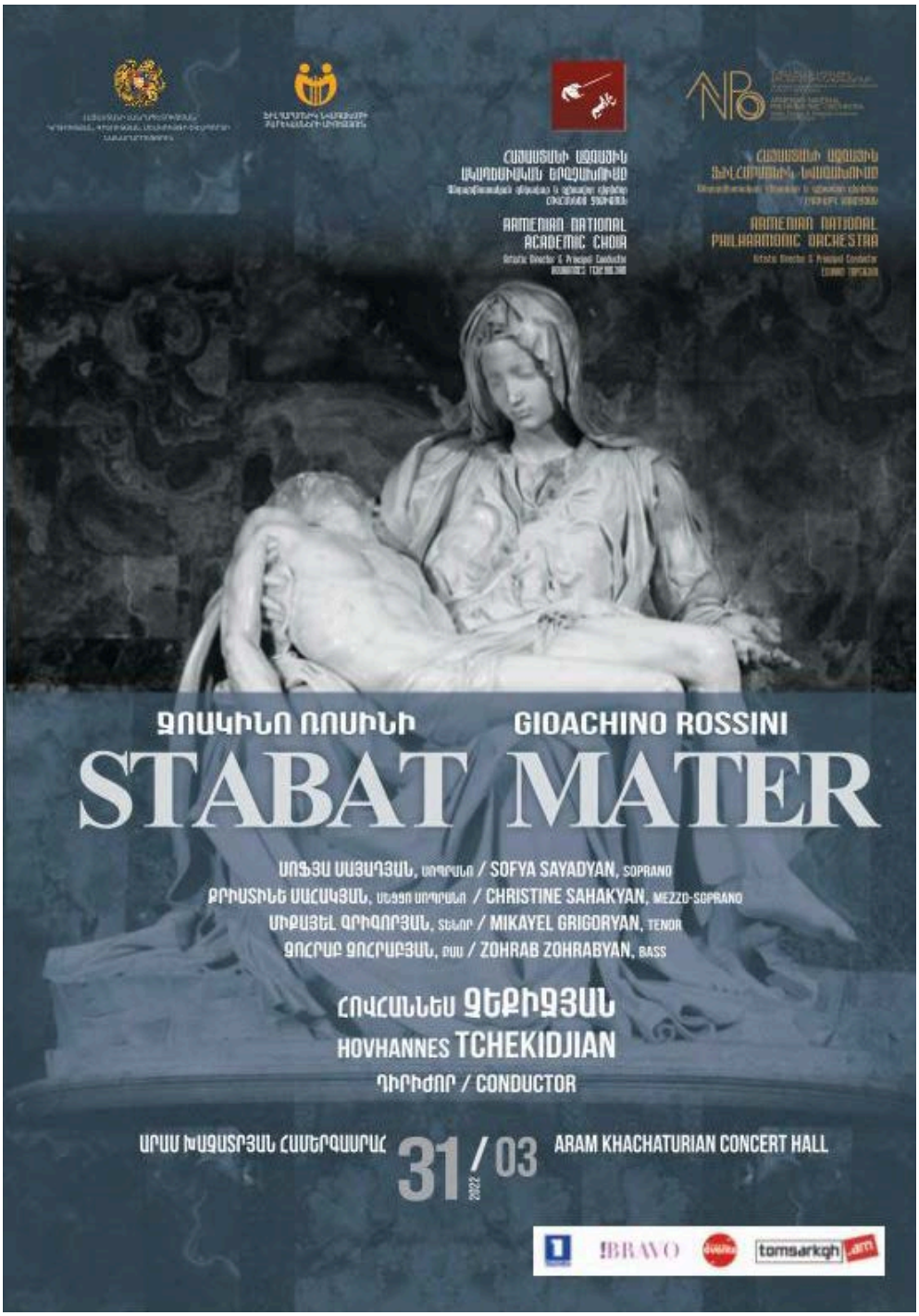
Բանալի բառեր՝ Հովհաննես Չեքիջյան, Ջոակինո Ռոսինի, «Stabat Mater», երևանյան պրեմիերա, Մոսկվա, համամիութենական պրեմիերա, 1965 թվական:

Ներածություն

2022 թ. մարտի 31-ին Արամ Խաչատրյան համերգասրահում տեղի ունեցավ ՀՀ ազգային հերոս, ԽՍՀՄ ժողովրդական արտիստ մաեստրո Հովհաննես Չեքիջյանի և Հայաստանի ազգային ակադեմիական երգչախմբի համերգը:

---

* ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի տնօրենի ժամանակավոր պաշտոնակատար, երաժշտության բաժնի վարիչ, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, Հումանիզմի պրոբլեմների ակադեմիայի փոխնախագահ, «Տիգրան Չուխաճյան» հիմնադրամի նախագահ, Հայաստանի կոմպոզիտորների միության խորհրդի անդամ, Հայաստանի կոմպոզիտորների միության վարչության անդամ, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր, annaasatryan2013@gmail.com, հոդվածը ներկայացնելու օրը՝ 20.04.2022, գրախոսելու օրը՝ 25.04.2022, տպագրության ընդունելու օրը՝ 20.05.2022:


ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ԱԿԱԴԵՄԻԱԿԱՆ ԵՐԳՉԱԽՄԲԵՐԳ
ARMENIAN NATIONAL ACADEMIC CHOIR
ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ՖԻԼՀԱՐՄՈՆԻԿ ՆԱԿԱՇԱՐԱՆ
ARMENIAN NATIONAL PHILHARMONIC ORCHESTRA
ՋՈԱԿԻՆՈ ՌՈՍԻՆԻ
GIOACHINO ROSSINI
STABAT MATER
ՍՈՖՅԱ ՍԱՅԱԴՅԱՆ, ՍՈՊՐԱՆՈ / SOFYA SAYADYAN, SOPRANO
ՔՐԻՍՏԻՆԵ ՍԱՀԱԿՅԱՆ, ՄԵԶՈ ՍՈՊՐԱՆՈ / CHRISTINE SAHAKYAN, MEZZO-SOPRANO
ՄԻՔԱՅԵԼ ԳՐԻԳՈՐՅԱՆ, ՏԵՆՈՐ / MIKAYEL GRIGORYAN, TENOR
ԶՈՀՐԱԲ ԶՈՀՐԱԲՅԱՆ, ԲԱՍ / ZOHRAB ZOHRABYAN, BASS
ՀՈՎՀԱՆՆԵՍ ՉԵՔԻՋՅԱՆ
HOVHANNES TCHEKIDJIAN
ԴԻՐԻԺՈՐ / CONDUCTOR
ԱՐԱՄ ԽԱՉԱՏՐՅԱՆ ՀԱՄԵՐԳԱՍԱՐԱՀ
31 / 03 2022
ARAM KHACHATURIAN CONCERT HALL
!BRAVO
tomsarkgh

Հնչեց Ջոակինո Ռոսինիի «Stabat Mater»-ը՝ Հայաստանի ազգային ակադեմիական երգչախմբի և Հայաստանի ազգային ֆիլիարմոնիկ նվագախմբի, մենակատարներ՝ Հայաստանի ազգային ակադեմիական երգչախմբի տաղանդավոր արտիստներ Սոֆյա Սայադյանի (սոպրանո), Քրիստինե Սահակյանի (մեցցո-սոպրանո), Միքայել Գրիգորյանի (տենոր) և Պողոս Բիազբեկյանի (բաս) կատարմամբ: Դիրիժորական վահանակի մոտ էր Հովհաննես Չեքիջյանը:

Ռոսինիի «Stabat Mater»-ը հնչեց փարիզյան պրեմիերայից (1842 թ. հունվարի 7) ճիշտ 180 տարի անց՝ կրկնելով փարիզյան հաջողությունը: Ինչպես և այն ժամանակ, մեսսան հուզեց, ցնցեց, հիացրեց: Ինչպես և 180 տարի առաջ՝ երևանյան կատարումը ևս արտասովոր հաջողություն էր՝ զարմանքի և հիացումի պայթյուն: Ի՞նչ իմանար Ռոսինին իր հայրենիքում՝ Իտալիայում, 1842 թ. մարտին տեղի ունեցած նեապոլյան պրեմիերայի ժամանակ՝ Գաետանո Դոնիցետտիի ղեկավարությամբ, որ դրանից 180 տարի անց, շնորհիվ Հ. Չեքիջյանի, իր «Stabat Mater»-ը հնչելու է Երևանում՝ կրկին հուզելու ունկնդրին ճիշտ այնպես, ինչպես 1842-ին…

Համերգը ևս մեկ անգամ վկայեց, որ օրերս իր հիմնադրման 85-ամյակը բոլորած Հայաստանի ազգային ակադեմիական երգչախումբը հայ արդի կատարողական արվեստի գագաթն է, իսկ դիրիժոր Հովհաննես Չեքիջյանի վիրտուոզությունը սահման չունի: Նա ոչ միայն վարպետորեն մեկնաբանում է կոմպոզիտորի ողջ մտահղացումը՝ ունկնդրին առավելագույնս ճշգրիտ փոխանցելով այն ամենը, ինչ գրված է պարտիտուրում, այլև ապշեցնում կատարման բարձր կուլտուրայով, անմեկնելի ու անբացատրելի որակներով: Նրա ղեկավարությամբ երգչախումբը դուրս է գալիս իր դերի ու նշանակության շրջանակներից և օժտվում մենակատարի գործառույթով: Նվագախումբն ու երգչախումբը անգամ tutti-ի և ff հնչողության պայմաններում չեն խլացնում մենակատարներին: Ահա այստեղ է դրսևորվում մաեստրո Չեքիջյանի՝ անսամբլի բացառիկ և անգերազանցելի զգացողությունը:

Այս կատարումը համաշխարհային կատարողական արվեստում բացառիկ է նաև նրանով, որ կապելլան երգում է առանց նոտաների:

…Իր պատմության ծանր ժամանակաշրջանն ապրող ժողովրդիս համար

«Stabat Mater»-ը հնչեց որպես իսկապես Stabat mater dolorosa: Հայաստան-աշխարհն ու հայ ժողովուրդն ասես Ռոսինիի անմահ ստեղծագործության հնչյուններով սգում էին 44-օրյա պատերազմում զոհված զավակների կորուստը:

Իմ դեպքում ազգային ողբերգությանը գումարվեց անձնական մեծ վիշտը. թեև արդեն ամիսներ էին անցել, ինչ ես կորցրել էի թանկագին հորս՝ պետական գործիչ Գրիգոր Եգորի Ասատրյանին, սակայն ոչ մի կերպ չէի կարողանում համակերպվել, չէր ստացվում խլացնել կորստյան անտանելի ցավը… Հայրս, որ Մաեստրոյի տաղանդի երկրպագուներից էր և բաց չէր թողնում ոչ մի համերգ, այդ օրն ինձ հետ չէր. նրա բազկաթոռը թափուր էր… Համերգի ողջ ընթացքում ես արտասվել եմ, քանի որ Մաեստրոյի ղեկավարությամբ երգչախմբի ու նվագախմբի արտիստներն ու մենակատարները «Stabat Mater»-ը հնչեցրին որպես աղոթք՝ առ Աստված…

Համերգն ունկնդիրների վրա թողեց ցնցող ու անջնջելի տպավորություն: Ծափողջույններն ու բրավոները երկար ժամանակ չէին լռում: Ինչպես միշտ՝ հանդիսատեսը չէր շտապում բաժանվել իր սիրելի Մաեստրոյից: Եվ ահավասիկ Մաեստրոն, անսալով իր երկրպագուների «ցանկություն-խնդրանք-պահանջին», կրկին կանգնեց դիրիժորական վահանակի առջև ու…

Որպես բիս հնչեց Շառլ Ազնավուրի տեքստով և Տիրան Կառվարենցի երաժշտությամբ 1988 թվականի Սպիտակի ավերիչ երկրաշարժի օրերին ստեղծված “Pour toi, Arménie” («Քեզ համար, Հայաստան») երգը՝ ֆրանսերենով:

Ու երգի ստեղծումից 34 տարի անց Հովհաննես Չեքիջյանն ասես այդ երգով՝ Ազնավուրի խորիմաստ ու փաստորեն խիստ արդիական տեքստով, ուղերձ հղեց հայոց պատմության դժվարագույն փուլերից մեկն ապրող իր հայրենակիցներին, որոնք այսօր ևս, ինչպես դաժան երկրաշարժից հետո, կարիք ունեն կարեկցանքի ու վշտակցության, նաև՝ մխիթարության ու լուսավոր ապագայի հանդեպ հավատի նորոգման՝

«Ոսկյա արևը թող ժպտա մի բուռ քո հողին,
Հար ցնծա՛, իմ Հայաստան աշխարհ:
Արցունքը քո սրբիր, թող հույսը քեզ օգնի,
Գոտեպնդվիր, ի՛մ ժողովուրդ….» (թարգմանությունը՝ Գևորգ Արմենյանի):

Ռոսինիի «Stabat Mater»-ի չեքիջյանական հանճարեղ մեկնաբանությունը ստիպեց ինձ վերադառնալ տասնամյակների խորքը և ներկայացնել Հովհաննես Չեքիջյանի դերը Ռոսինիի այս ստեղծագործության համերգային կենսագրության մեջ: Քիչ է ասել, թե նրա շնորհիվ այս գործն առաջին անգամ հնչեց Երևանում 1965 թվականի նոյեմբերի 15-ին և ապրում է մինչ օրս: Շնորհիվ Հ. Չեքիջյանի՝ ստեղծագործությունն առաջին անգամ հնչեց ողջ Խորհրդային Միությունում: Երևանյան պրեմիերային հաջորդեցին «Stabat Mater»-ի պրեմիերաները ոչ միայն Մոսկվայում ու Լենինգրադում, այլև մերձբալթյան հանրապետություններում, Ուկրաինայում և Բելոռուսիայում:

Նշենք, որ տասնամյակներ շարունակ Հ. Չեքիջյանը փայլուն խմբավարի գործունեությունը հաջողությամբ զուգակցում է սիմֆոնիկ դիրիժորի գործունեության հետ: Դրա մեկնարկը տրվեց հայրենիքում առաջին համերգի ժամանակ: Երևանում առաջին բեմելին Մաեստրոն ներկայացավ թե՛ որպես խմբավար,

թե՛ որպես սիմֆոնիկ դիրիժոր. Հայաստանի պետական սիմֆոնիկ նվագախումբը նրա ղեկավարությամբ կատարեց Բեթհովենի Յոթերորդ սիմֆոնիան: «Համերգի երկրորդ բաժնում Հ. Չեքիջյանն իրեն դրսևորեց որպես նվագախմբի հետ աշխատելու, այն իր կամքին ենթարկելու և հրաշալի հնչողություն ստանալու ունակ լավ սիմֆոնիկ դիրիժոր: Համերգն ունեցավ հսկայական հաջողություն, բյուրավոր ունկնդիրները ողջունեցին երիտասարդ տաղանդավոր դիրիժորին» [16]:

Մինչև 1961 թվականին Հայաստան գալը Հ. Չեքիջյանը սիմֆոնիկ նվագախմբեր է ղեկավարել 1947-ից, այդ թվում՝ Ստամբուլում և Փարիզում, իսկ հայրենիք վերադառնալուց ի վեր՝ Հայաստանի բոլոր սիմֆոնիկ նվագախմբերը, ԽՍՀՄ առաջնակարգ նվագախմբերը՝ ԽՍՀՄ պետական ակադեմիական սիմֆոնիկ նվագախումբը, Լենինգրադի ակադեմիական սիմֆոնիկ նվագախումբը, միութենական և արտասահմանյան՝ ընդհանուր առմամբ 69 սիմֆոնիկ նվագախումբ [6, էջ 155-157]:

Հընթացս հայրենիքում անդրանիկ համերգի՝ Մաեստրոն մատուցում է իր առաջին անակնկալը. Խորհրդային Միության մեջ առաջին անգամ հնչում է Բեդրժիխ Սմետանայի «Չեխական երգ» Կանտատը, ընդ որում՝ չեխերեն՝ սկիզբ դնելով ստեղծագործությունները միայն բնագրով կատարելու ավանդույթին. այսօր կապելլան երգում է աշխարհի 27 լեզուներով: Այդ օրվանից մինչ օրս վոկալ-սիմֆոնիկ խոշոր կտավի ստեղծագործությունների համերգային կատարումները Հ. Չեքիջյանի և կապելլայի գործունեության կարևոր բնագավառներից են:

Հ. Չեքիջյանի ջանքերով ոչ միայն Հայաստանում, այլև Խորհրդային Միությունում առաջին անգամ հնչել են վոկալ-սիմֆոնիկ այնպիսի ստեղծագործություններ, ինչպիսիք են Շուբերտի «Միրիամի հաղթերգը» կանտատը (1964, Երևան, Մոսկվա), Ռոսինիի «Stabat Mater»-ը (1965, Երևան, Մոսկվա), Հ. Բեռլիոզի «Requiem»-ը (1967, Երևան, Մոսկվա), «Ռոմեո և Ջուլիետ» դրամատիկ սիմֆոնիան (1983, Մոսկվա) և «Te Deum»-ը (1977, Լենինգրադ), Գ. Ֆորեի «Requiem»-ը (1971, Երևան, Մոսկվա), Շ. Գունոյի «Մահ և կյանք» օրատորիան (1971, Մոսկվա), Ջ. Վերդիի «Ազգերի հիմնը» (1982, Լենինգրադ), Կ. Լամբերտի «Ռիո Գրանդե»-ն (1982, Լենինգրադ) և այլն:

Հ. Չեքիջյանը համաշխարհային դիրիժորական պրակտիկայում միակ դիրիժորն է, ով Հ. Բեռլիոզի «Requiem»-ը կատարել է 37 անգամ՝ Երևանում, Մոսկվայում, Լենինգրադում, Մինսկում, Թբիլիսիում, Վիլնյուսում, Կիևում, Քիշնևում, Կաունասում, Ուլյանովսկում, Տիրասպոլում, Խարկովում, Դնեպրոպետրովսկում, Սվերդլովսկում, Լվովում, Օդեսայում, Նովոսիբիրսկում, Օմսկում, Տոմսկում՝ սահմանելով յուրահատուկ համաշխարհային ռեկորդ: Հ. Չեքիջյանի ջանքերով տեղի ունեցավ Բեռլիոզի «Requiem»-ի երևանյան պրեմիերան 1967 թ. փետրվարի 1-ին և 2-ին: Շաբաթներ անց՝ փետրվարի 26-ին, «Requiem»-ը հնչեց Մոսկվայում՝ Հ. Չեքիջյանի ղեկավարությամբ, ԽՍՀՄ պետական սիմֆոնիկ նվագախմբի և Հայաստանի պետական երգչախմբի կատարմամբ: Իսկ մարտի 2-ին և 3-ին ստեղծագործությունը Մաեստրոյի ղեկավարությամբ հնչեց Լենինգրադում՝ Հայաստանի պետական երգչախմբի և Լենֆիլհարմոնիայի ակադեմիական սիմֆոնիկ նվագախմբի կատարմամբ:

Հ. Չեքիջյան-սիմֆոնիկ դիրիժորի հարուստ ու բազմազան նվագացանկն ընդգրկում է տարբեր դարաշրջանների և տարբեր ոճերի վոկալ-սիմֆոնիկ և սիմֆոնիկ երաժշտության բազմաթիվ նմուշներ՝ Բեռլիոզի «Ռեքվիեմից» ու «Te Deum»-ից՝ մինչև Արամ Խաչատրյանի «Զոն ցնծության», Բեթհովենի Իններորդ սիմֆոնիայից ու «Ֆանտազիայից»՝ մինչև Էդգար Հովհաննիսյանի «Սարդարապատ» ու «Էրեբունի-Երևան», Վերդիի «Ազգերի հիմնից» ու «Ռեքվիեմից»՝ մինչև Կառլ Ջենկինսի «Սիմֆոնիկ Ադիեմուս» [1, էջ 45-51]:

Ջոակինո Ռոսինին և նրա «Stabat Mater»-ը

«Stabat Mater»-ի անվանումն առաջացել է բանաստեղծական տեքստի առաջին բառերից՝ «Stabat Mater dolorosa», որը լատիներենից թարգմանաբար նշանակում է՝ «Կանգնած էր մայրը սգացող»:

«Stabat Mater»-ի բազմաձայն կոմպոզիցիաներն սկզբնական շրջանում ստեղծվում էին cantus firmus-ի վրա կամ էլ միջանցիկ իմիտացիոն ոճում (Ժոսկեն Դեպրե, Ֆրանկինո Գաֆուրի, Պալեստրինա, Օռլանդո Լասսո): Այս ոճը Հռոմում պահպանվեց երկար ժամանակ (Դոմենիկո Սկարլատի), այնուհետև փոխարինվեց նոր օպերային ոճով՝ նվագախմբի, մենակատար արիաների և զուգերգերի օգտագործմամբ (Ա. Մ. Բոնոնչինի, Ա. Կալդերա): «Stabat Mater»-ի պատմության մեջ շրջադարձային էր նեոպոլիտանական օպերային դպրոցի խոշորագույն ներկայացուցիչ, opera-buffa-ի դասական, իտալացի կոմպոզիտոր Ջովանի Բատիստա Պերգոլեզիի «Stabat Mater»-ը (1735)՝ գրված կամերային կանտատի ձևում:

XVIII դարում «Stabat Mater» ստեղծեցին Մոցարտը և Հայդնը, իսկ XIX դարում՝ Շուբերտը: XIX դարում, հատկապես Ռոսինիի, Դվորժակի, Լիստի, Վերդիի, Ա.Ն. Սերովի ստեղծագործություններում, «Stabat Mater»-ը «ճեղքեց» եկեղեցական շրջանակները և դարձավ կոնցերտային ժանր: «Stabat Mater»-ն իր կենսունակությունը պահպանեց նաև XX դարում՝ արժանանալով Կարոլ Շիմանովսկու, Լենոկս Բերկլիի, Ֆրենսիս Պուլենկի, Զոլտան Կոդայի և Քշիշտոֆ Պենդերեցկու ուշադրությանը:

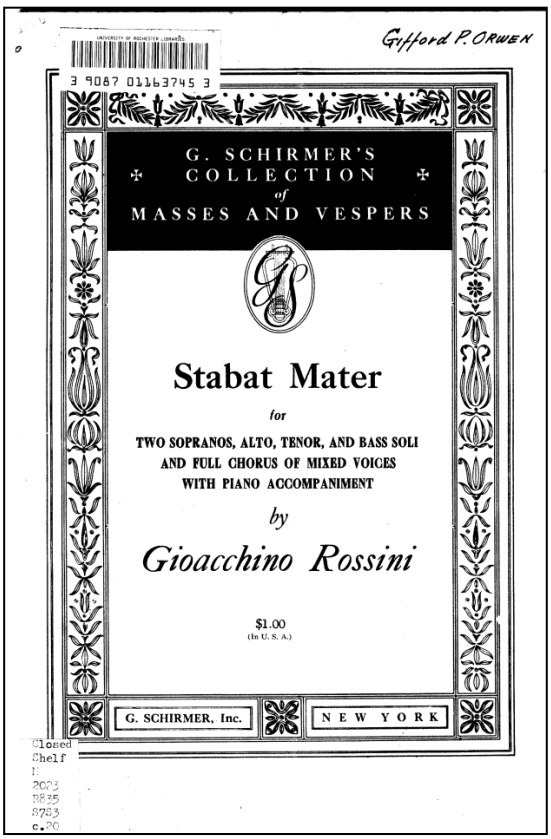
Հայտնի է, որ Ջոակինո Ռոսինիի (1792-1868) ստեղծագործությունը մեծ ազդեցություն ունեցավ XIX դարի իտալական և եվրոպական օպերային արվեստի զարգացման համար:

Պուշկինը Ռոսինիի երաժշտությունը համեմատել է շամպայնի ոսկեգույն շիթերի հետ [15, էջ 354], իսկ ընդհուպ մինչև մեր օրերը ռոսինյան արվեստը համարվում է երաժշտության մեջ ուրախության և անկաշկանդ սրամտության հոմանիշ: «Սոցիալական և ռազմական բուռն ցնցումների դարաշրջանում, որը ծնեց ռոմանտիկների «համաշխարհային ողբը» և մռայլ ֆանտաստիկան, Ռոսինիի կայծկլտացող, արևային տոներն իրենց հետ բերում էին հավատ պատանեկության հավերժական իդեալների հանդեպ: Անգերազանցելի մելոդիստը սփռում էր մեղեդիներ, որոնք գերում էին ունկնդիրներին աշխարհի բոլոր երկրներում: Իտալացի կոմպոզիտորներից ոչ ոք, մինչև Ռոսինին և նրանից հետո, չստեղծեց նման գեղեցկության, նրբագեղության և փայլի երաժշտություն: «Կյանք, խելք, ստեղծագործություն, միտք, լույս, տրամաբանություն, գեղեցկություն և հրաշագեղու-

թյուն», - այսպես է բնութագրել կոմպոզիտորի արվեստը Ա.Ն. Սերովը» [15, էջ 354]:

Ռոսինին իտալացի առաջին կոմպոզիտորն էր, որ նման վառ և կատարյալ ձևով արտացոլեց իր ժողովրդի ստեղծագործական ուժերի վերելքը, նրա ազգային ինքնագիտակցության զարթոնքը: Եզրափակելով ազգային օպերայի զարգացման ողջ դարաշրջանը՝ նա միաժամանակ Իտալիայում երաժշտական թատրոնի նոր փայլուն ծաղկման հիմքերը դրեց: Ռոսինիի արվեստը նախապատրաստեց Բելլինիի, Դոնիցետիի և հանճարեղ Վերդիի նշանավոր օպերաները: Նրա շնորհիվ իտալական երաժշտությունն անկման շրջանից հետո վերստին նվաճեց իր երբեմնի հզորությունը՝ արժանի տեղ գրավելով համաշխարհային երաժշտական մշակույթում:

Ժողովրդական-հերոսական ժանրում Ռոսինիի որոնումների նշանակալի հանրագումարը դարձավ «Վիլհելմ Տելլ» (1829) օպերան, որը ոչ միայն դարձավ կոմպոզիտորի ստեղծագործության գագաթը, այլև ազդարարեց ստեղծագործական էվոլյուցիայի ավարտը: Այս օպերայից հետո 37-ամյա Ռոսինին դադարեց ստեղծագործել երաժշտական թատրոնի համար: Նրա կյանքի երկրորդ կեսի նվաճումների թվին են դասվում երկու հոգևոր ստեղծագործությունները՝ վառ թատերական ոգով գրված «Stabat Mater»-ը (1842) և վիթխարի մեսսան, որը նա կեսկատակ անվանեց «Փոքրիկ հանդիսավոր մեսսա» (1863):



««Stabat Mater»-ն ամբողջությամբ առաջին անգամ կատարվել է 1842 թ. հունվարի 7-ին Փարիզում՝ Վանտադուր դահլիճում, որտեղ ներկայումս տեղավորված է Իտալական թատրոնը: Մեսսան կատարեցին Ջուլիետա Գրիզին և Ալբերտացին, տենոր Մարիոն, բաս Տամբուրինին՝ անզուգական կվարտետ: Հրաշալի կատարում» [17, էջ 283]: Մամուլն արձագանքեց. «Այն ժամանակներից, ինչ Փարիզում կատարվեց Հայդնի «Աշխարհի արարումը» օրատորիան, ես չեմ հիշում, որ ինձ վիճակվեր ներկա լինել ավելի հանդիսավոր, ավելի տպավորիչ և ավելի հիանալի համերգի, որն այդքան ուժեղ հուզեր ունկնդիրներին: Փառահեղ է այդ հրաշալի ստեղծագործության փայլը...» [17, էջ 283]: Իսկ համերգին ներկա Հայնրիխ Հայնեն գրեց. «Ռոսինիի «Ստաբատն»

ընթացիկ սեզոնի ամենաարտասովոր իրադարձությունն է, և մեծ մաեստրոյին ուղղված՝ գերմանացիների հանդիմանությունները միանգամայն հստակ վկայում են նրա օժտվածության օրիգինալության և խորության մասին: Գերմանացիները գտնում են՝ իբր այս ստեղծագործությունը շատ աշխարհիկ է, շատ երկրային է հոգևոր երաժշտության համար... Անվերջության զգացողությունը բխում էր ողջ ստեղծագործությունից՝ երկնագույն երկնքի փայլի պես, ծովի վեհության պես: Ահա թե որն է Ռոսինիի հավերժական հմայքը, նրա լուսավոր քնքշությունը, որը ոչ ոք երբեք չկարողացավ, ես չեմ ասում՝ խախտել, փչացնել, անգամ՝ մթագնել» [17, էջ 283]:

Կոմպոզիտորին շատ ուրախացրեց «Stabat Mater»-ի հաջողությունը, քանի որ թվում էր, թե իրեն մոռացել են: Բայց ուրախությունն ավելի մեծ էր, երբ երկու ամիս անց «Ստաբատը» հնչեց Բոլոնիայի համալսարանի դահլիճում՝ միանգամայն անկրկնելի կատարմամբ: «Stabat Mater»-ը ղեկավարելու համար Ռոսինին հրավիրեց Գաետանո Դոնիցետիին, որը նախօրեին՝ 1842 թ. մարտի 9-ին, Միլանում ներկա էր գտնվել Վերդիի «Նաբուկո» օպերայի ցնցող հաջողությանը և հաջորդ օրը Բոլոնիայի ճանապարհին կառքում հիացած կրկնել էր՝ «Ի՞նչ հրաշալի էր այդ երաժշտությունը: Ի՞նչ կոմպոզիտոր է Վերդին» [17, էջ 284]:

«Stabat Mater»-ը կատարեցին սոպրանո Նովելլոն, տենոր Նիկոլայ Իվանովը և երաժշտության երկու սիրահարներ՝ արիստոկրատուհի Կլեմենտինա Դելյի Անտոնին և իշխան Պոմպեո Բելջոյոզոն, ինչպես նաև հանրահայտ երգիչներ բաս Ցուկկելին և Մարիա Ալբոնին: Հաջողությունն աննկարագրելի էր: Դոնիցետին այդ մասին ասաց. «Ես անկարող եմ արտահայտել, թե ինչ ընդունելության արժանացանք Բոլոնիայում Ռոսինին և ես: Դա անհնար է նկարագրել: Փողային նվագախումբ, «ուռա» ճիչեր, մադրիգալներ... Ռոսինիին, որին ես վերջապես համոզեցի ներկա լինել երրորդ ներկայացմանը, պատվեցին ըստ արժանվույն: Նա բարձրացավ ինձ մոտ, դիրիժորական հարթակ, գրկեց ինձ, համբուրեց, և հիացական ճիչերը խլացրին մեզ երկուսիս: Նա նետվեց իմ կրծքին, արտասվեց ու անվերջ կրկնում էր. «Ինձ մենակ չթողնես, բարեկամս»: Բոլորը հուզվեցին՝ տեսնելով Ռոսինիի հուզմունքը» [17, էջ 284]:

«Stabat Mater»-ները Հովհաննես Չեքիջյանի մեկնաբանությամբ

Հոգևոր և աշխարհիկ վոկալ-սիմֆոնիկ բազմաթիվ դժվարագույն ստեղծագործությունների անզուգական մեկնաբան Հովհաննես Չեքիջյանի և հայկական կապելլայի երկացանկում համաշխարհային երաժշտության երևելիների ստեղծած «Stabat Mater»-ներից առկա են երեքը՝ Ռոսինիի, Շիմանովսկու և Պենդերեցկու ստեղծագործությունները [2, էջ 57-58]:

1980 թ. ապրիլի 18-27-ը տեղի ունեցան «Սովետական մշակույթի օրերը» Լեհաստանում: Լեհաստանի տարբեր քաղաքներն ընդգրկող «Մշակույթի օրերի» նպատակն էր լեհերին ծանոթացնել խորհրդային արվեստի տարբեր բնագավառների նվաճումներին [5]:

Խորհրդային մշակույթի օրերի շրջանակում Լեհաստանում տեղի ունեցան Հովհաննես Չեքիջյանի և Հայաստանի պետական ակադեմիական երգչախմբի

հյուրախաղերը: Լեհաստանի հարավ-արևմուտքում՝ Օդրա գետի ափին գտնվող Վրոցլավ քաղաքում, Խորհրդային Միության «Մշակույթի օրերի» բացման պատիվը տրվեց Հայաստանի պետական ակադեմիական երգչախմբին՝ Հովհաննես Չեքիջյանի ղեկավարությամբ [19]:

Երկրորդ համերգին՝ ապրիլի 19-ին, Վրոցլավի սիմֆոնիկ նվագախմբի և հայկական կապելլայի կատարմամբ հնչեց լեհ խոշորագույն կոմպոզիտորներից մեկի՝ ժամանակակից լեհական կոմպոզիտորական դպրոցի հիմնադիր Կարոլ Շիմանովսկու (1882-1937) «Stabat Mater»-ը (1926): «Լեհ խստապահանջ արվեստասերը համոզվեց, որ ունկնդրում է մի երգչախմբի, որը վաղուց հաղթահարել է պրոֆեսիոնալիզմի դժվարին բարձունքները: Երգչախմբի և նվագախմբի բարձրարվեստ կատարումը, մենակատարների՝ Ստեֆանյա Վոյտովիչի (սոպրանո) համոզիչ մեկնաբանումը, Ուրշուլա Միտրեգայի խոր զգացմունքայնությունը, Եժի Մեխլինսկու (բարիտոն) կատարման դրամատիզմը երկի մատուցումը դարձրին ամբողջական, մեծապես համակող» [11]:

Կարոլ Շիմանովսկու «Stabat Mater»-ի՝ հայկական կապելլայի մեկնաբանության մասին Վրոցլավի «Երեկոյան Վրոցլավ» թերթի ապրիլի 23-ի համարում Ռիշարդ Բուկովսկին գրեց. «Լեհաստանում խորհրդային մշակույթի օրերի շրջանակներում Կ. Շիմանովսկու «Stabat Mater» օրատորիայի կատարմամբ ելույթ ունեցավ Հայաստանի պետական ակադեմիական երգչախումբը, որը ցուցադրեց տեխնիկական և գեղարվեստական բարձր մակարդակ: Եթե նկատի ունենանք, որ Կարոլ Շիմանովսկու երաժշտությունը Հայաստանի համար իսկական մի էկզոտիկա է, ապա երգչախմբի ձեռք բերած հաջողությունները պետք է առավել քան զարմանք հարուցեն» [18]: Ընդ որում՝ «հայկական երգչախմբի առջև ծառացած ամենամեծ դժվարությունն այն էր, որ մինչև Լեհաստան գալը Շիմանովսկին բոլորովին անծանոթ էր նրանց: Այդ բանը հատկապես զգացվեց փորձերի, բայց ոչ արդեն համերգի ժամանակ: Մի բան, որ վկայում է այդ տաղանդավոր երգչախմբի հաղթանակի մասին: Այդ երգչախումբը, անշուշտ, հիասքանչ է...» [20]:

Մաեստրոյի և կապելլայի ելույթը դարձավ երևույթ լեհական երաժշտության պատմության մեջ: «Եթե որևէ մեկը Շիմանովսկու երաժշտության համաշխարհային ընկալման մասին երբևիցե երաժշտագիտական աշխատություն գրի, ապա այդ մենագրության մեջ անպատճառ պետք է հիշատակի վրոցլավյան ֆիլհարմոնիայի սիմֆոնիկ նվագախմբի և Հովհաննես Չեքիջյանի ղեկավարած երգչախմբի մասին» [20]:

Լեհ երգչուհի, սոպրանո Ստեֆանյա Վոյտովիչը համերգից հետո նկատեց. «Մենք՝ մեներգիչներս, ուղղակի անսահման ներշնչվում ենք, երբ մեր թիկունքում զգում ենք այնպիսի մի կոլեկտիվի շունչը, ինչպիսին հայկական երգչախումբն է» [11]:

Իսկ լեհ ժամանակակից աշխարհահռչակ կոմպոզիտոր Քշիշտոֆ Պենդերեցկին իր «Stabat Mater»-ի երևանյան պրեմիերայի մասին ասաց. «Չէի պատկերացնում, որ երկս՝ «Stabat Mater»-ը, կներկայացվի այսքան խորաթափանց, այսքան վարպետորեն և գեղարվեստորեն: Զարմանում եմ, որ երգչախումբը երգեց անգիր: Երջանիկ եմ, որ արժանացա ստեղծագործությանս այսօրինակ հիանալի կատարման» [13, էջ 79]:

Ռոսինիի «Stabat Mater»-ի երևանյան պրեմիերան

Շնորհիվ Հովհաննես Չեքիջյանի՝ 1965 թվականին Ռոսինիի «Stabat Mater»-ը մուտք գործեց Երևան:

«Մայրաքաղաքի երաժշտական առօրյան այս տարի հիանալի ձևով զուգակցվում է հյուրախաղերով, այնպես որ այս տարին մենք կարող ենք համարել երաժշտական տարի: Հենց միայն թվերը՝ ռուսական երաժշտության տասնօրյակը, Անդրկովկասյան երաժշտական գարունը, բրիտենյան օրերը, երիտասադական երկրորդ փառատոնը, բազմաթիվ օպերային և էստրադային հյուրախաղերը, փաստում են այս միտքը:

Եվ ահա երևանյան երաժշտական տարին գալիս է եզրափակելու մի նոր հախուռն երաժշտական ալիք: Այն կոչվում է «Երևանյան երաժշտական օրեր»: Այս երկրորդ ֆեստիվալի օրերին ելույթներ կունենան Հայաստանի սիմֆոնիկ նվագախումբը՝ նոր ծրագրով, պետական երգչախումբը, Հայֆիլհարմոնիայի կամերային անսամբլը, «Մադրիգալ» վոկալ անսամբլը՝ Լիսիցյան քույրերի մասնակցությամբ: Մենահամերգներով հանդես կգան ՍՍՀՄ ժողովրդական արտիստուհի Գոհար Գասպարյանը, Լուսինե Զաքարյանը, ՍՍՀՄ ժողովրդական արտիստ Տիիտ Կուուզիկը (Էստոնիա), Ամերիկայի «Մետրոպոլիտեն» օպերային թատրոնի մեներգիչ Ջերոմ Հայնսը: Մենահամերգով հանդես կգան Մանուկ Բարիկյանը (Անգլիայի ռադիոյի և հեռուսատեսության մենակատար) և երգեհոնահար Հարրի Գրոդբերգը: Սփյուռքահայ երգչուհի Արփինե Փեհլիվանյանն առաջին անգամ հնարավորություն ունեցավ օպերային դերերգերով բեմ ելնելու: Նրա Անուշը դասվեց լավագույնների շարքը» [10]:

Եվ ահա «Երևանյան երաժշտական օրեր» 1965 թ. երկրորդ փառատոնի ընթացքում (նոյեմբերի 15, Երևան) Հայֆիլհարմոնիայի մեծ դահլիճում առաջին անգամ հնչեց Ռոսինիի «Stabat Mater»-ը՝ Հայաստանի պետական երգչախմբի, վաստակավոր կոլեկտիվ Հայաստանի պետական սիմֆոնիկ նվագախմբի, մենակատարներ՝ ՀԽՍՀ ժողովրդական արտիստ Միհրան Երկաթի (բարիտոն), ՀԽՍՀ վաստակավոր արտիստուհի Գոհար Գալաչյանի (մեցցո-սոպրանո) և Իզաբելա Այդինյանի (սոպրանո) կատարմամբ: Տենորի երգամասի կատարման համար հրավիրվել էր լատիշ նշանավոր տենոր, Լատվիայի օպերայի և բալետի թատրոնի մեներգիչ Իզրաիլ Ֆեյգելսոնը (Ռիգա):

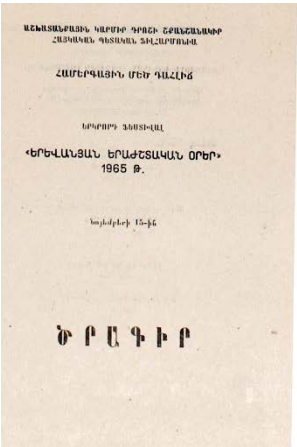
Դիրիժորն էր Հայաստանի արվեստի վաստակավոր գործիչ, կապելլայի գեղարվեստական ղեկավար Հովհաննես Չեքիջյանը:

Ի դեպ, ամիսներ առաջ մաեստրոն արժանացել էր հայրենիքում իր առաջին պատվավոր կոչմանը: Հայկական ՍՍՀ Գերագույն սովետի նախագահության 1965 թ. հունիսի 17-ի հրամանագրով երաժշտական արվեստի մի խումբ գործիչների՝ կոմպոզիտորներ Էդուարդ Աբրահամյանին, Ալեքսանդր Աճեմյանին, Գևորգ Արմենյանին, Ադամ Խուդոյանին, Կոնստանտին Օրբելյանին և խմբավար Հովհաննես Չեքիջյանին շնորհվել էր Հայկական ՍՍՀ արվեստի վաստակավոր գործչի պատվավոր կոչում:

Համերգն ունեցավ փայլուն հաջողություն, իսկ օրը եզրափակվեց Հայֆիլհարմոնիայի դիրեկտոր Վլադիլեն Բալյանի՝ 1965 թ. նոյեմբերի 15-ին հետևյալ

հրամանով. «Ստեղծագործական մեծ նվաճումների, «Երևանյան երաժշտական օրեր» 1965 թ. երկրորդ փառատոնին ունեցած հաջող ելույթի, Ռոսինիի «Ստաբատ Մատեր» բարդագույն ստեղծագործության նախապատրաստման և առաջին կատարման համար Հայաստանի պետական երգչախմբի գեղարվեստական ղեկավար և գլխավոր դիրիժոր Հովհաննես Չեքիջյանին, ինչպես նաև կապելլայի ողջ կազմին հայտնել ՇՆՈՐՀԱԿԱԼՈՒԹՅՈՒՆ:

Այս հրամանն ընթերցել Հայֆիլհարմոնիայի բոլոր կոլեկտիվներում»:


ԱՇԽԱՏԱՆՔԱՅԻՆ ԿԱԶՄԻՄ ԴՊՐՈՑԻ ՇՐՋԱՆՇԱՆԱԿՈՎ
ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՊԵՏԱԿԱՆ ՆԱԽԱՐՄԱԿԱՊ

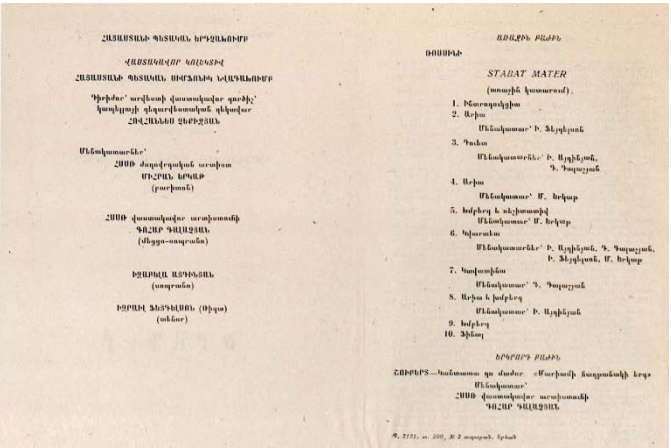
ՀԱՄԵՐԳԱՅԻՆ ՄԵԾ ԴԱՀԼԻՃ

ՆԻԿՈՐՈՎ ՆԵՏՍՈՒԼԱՅ

«ԵՐԵՎԱՆՅԱՆ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՕՐԵՐ»
1965 Թ.

Նոյեմբերի 15-ին

ԾՐԱԳԻՐ


ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՊԵՏԱԿԱՆ ԵՐԳՉԱԽՄԲԻՆ

ՎԱՐՈՒԱԿԱՎՈՐ ԿՈՂՄԻՑ
ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՊԵՏԱԿԱՆ ՍԻՄՖՈՆԻԿ ԿԱՊԵԼԼԱՅԻՆ

Դիրիժոր՝ արվեստի վաստակավոր գործիչ՝
Կոչումով գեղարվեստական ղեկավար
ՀՈՎՀԱՆՆԵՍ ՉԵՔԻՋՅԱՆ

Մենակատարներ՝
ՀՈՒՍԻ ժողովրդական արտիստ
ՄԻՀՐԱՆ ԵՐԿԱԹ
(բարիտոն)

ՀՈՒՍԻ վաստակավոր արտիստուհի
ԳՈՀԱՐ ԳԱԼԱՉՅԱՆ
(մեցցո-սոպրանո)

ԻԶԱԲԵԼԼԱ ԱՅԴԻՆՅԱՆ
(սոպրանո)

ԻՍՐԱԵԼ ՆԵՏՍԿԱՅԱ (Դիպա)
(ալտնար)

ԱԲԱՍԻԹԻ ԲԱԺԻՆ

ՈՌՈՍԻՆԻ

STABAT MATER

(սոսափի կատարում).

1. Մեսդոդոմիթիա
2. Ուրիա
Մենակատար՝ Ի. Ֆեյգինան
3. Դանա
Մենակատարներ՝ Ի. Ալդինյան,
Գ. Գալաչյան
4. Ուրիա
Մենակատար՝ Մ. Երկաթ
5. Խաչիկ և սիլոատաֆ
Մենակատար՝ Մ. Երկաթ
6. Նվարանա
Մենակատարներ՝ Ի. Ալդինյան, Գ. Գալաչյան,
Ի. Ֆեյգինան, Մ. Երկաթ
7. Տոմիանիս
Մենակատար՝ Գ. Գալաչյան
8. Ուրիա և խմբերգ
Մենակատար՝ Ի. Ալդինյան
9. Խմբերգ
10. Ֆինալ

ԻՍՐԱԵԼԻ ԲԱԺԻՆ

ՀՈՒՍԻԼՏ—Կանանաց դա մաժոր «Մարիամի հաղթանակի երգ»
Մենակատար՝
ՀՈՒՍԻ վաստակավոր արտիստուհի
ԳՈՀԱՐ ԳԱԼԱՉՅԱՆ

Համերգն ուշագրավ երևույթ դարձավ մայրաքաղաքի երաժշտական կյանքում. «Այն մեկ անգամ ևս ապացուցեց, որ Հայաստանի պետական երգչախումբն ու սիմֆոնիկ նվագախումբը բավարար չափով ունեն ներքին ուժ և պրոֆեսիոնալիզմ՝ դասական ամենաբարդ ստեղծագործությունների պատշաճ ու լիարժեք մարմնավորման համար» [7]:

Քանդակագործ Լևոն Թոքմաջյանը համերգը բնորոշեց որպես իսկական, փայլուն հաղթանակ: «Երեկոյան Երևան» թերթի նոյեմբերի 16-ի համարում լույս տեսած հոդվածում նա գրեց. «Եվ իրոք, հաղթանակ էր Հայաստանի պետական երգչախմբի, սիմֆոնիկ նվագախմբի, սոլիստ կատարողների և նրանց ղեկավար, արվեստի վաստակավոր գործիչ Հովհաննես Չեքիջյանի համար՝ երևանյան երաժշտասեր հասարակայնությանը Ռոսինիի «Ստաբատ Մատեր»-ի ցուցադրումը: Այդ գործը առաջին անգամ կատարվեց Երևանում: Կատարողների կողմից ցուցաբերվեց բարձր վարպետություն, նուրբ զգացողություն և, որ ամենակարևորն է, ռոսինյան երաժշտության դասական մեկնաբանում: Հայտնի է, որ Ռոսինին այդ ստեղծագործությունը գրել է ստեղծագործական երկար ընդմիջումից հետո: Ստեղծագործության բոլոր տասը մասերումն էլ տիրապետում է գեղեցիկ մեղեդին: Թեման, որ սկսում են սոլիստները, անցնելով նվագախմբից երգչախմբին, է՛լ ավելի է հարստանում գունային և տրամադրության առումով: Մեներգերը վարպետորեն կատարեցին սոլիստներ Գոհար Գալաչյանը (ալտ), Իզաբելլա Այդինյանը (սոպրանո) և Միհրան Երկաթը (բարիտոն), որոնք իրենց ձայնի հարուստ գույներով լրացնում էին երգչախմբին: «Ստաբատ Մատեր»-ի

կուլմինացիան ֆուգան է, որտեղ դիրիժորի հմուտ և վստահ ձեռքի շարժումներից ծնունդ էին առնում թեմայի վարիացիաները, տարբեր ձայներում և մեկը մյուսին անցնելով ստեղծում էին ֆուգային հատուկ նրբահյուս ինտոնացիաներ, երանգներ: Դահլիճը թնդում էր ծափահարություններից: Այդ օրը ռոսինյան երաժշտության հաղթարշավն էր» [3]:

Չեքիջյանի և հայկական կապելլայի ելույթն արժանացավ ոչ միայն ունկնդրի ջերմ ընդունելությանը, այլև մամուլի և երաժշտագետների արձագանքին:

«Հայֆիլհարմոնիայի համերգային մեծ դահլիճում տեղի ունեցավ «Երևանյան երաժշտական օրեր» ֆեստիվալի երրորդ համերգը: Չնայած դեռ մոտ չէ ֆեստիվալի ավարտը, և ունկնդիրները դեռևս հնարավորություն կունենան մեկից ավելի անգամ ներկա գտնվելու երաժշտության այդ տոնահանդեսի բազմաթիվ միջոցառումներին, սակայն արդեն այսօր էլ կարելի է ուրախությամբ նշել, որ ֆեստիվալը կազմակերպված է նպատակասլաց ձևով՝ նկատի առնելով մեր երաժշտասեր հասարակայնության ամենաբարձր պահանջները: Այդ բանի լավագույն ապացույցն էր երկուշաբթի օրը կայացած սիմֆոնիկ համերգը, որի ժամանակ Հայաստանի պետական երգչախումբը, սիմֆոնիկ նվագախումբը ներկայացրել էին չափազանց հետաքրքիր ու խոստումնալից ծրագիր: Համերգում պետք է կատարվեին Ռոսինիի «Ստաբատ Մատեր» ստեղծագործությունը և Շուբերտի դո մաժոր կանտատը՝ երկեր, որոնք վաղուց մտել են համաշխարհային դասական երաժշտության շտեմարան: Երաժշտասերների հետաքրքրությունը բարձրացել էր նաև այն պատճառով, որ Ռոսինիի «Ստաբատ Մատերը» Երևանում հնչելու էր առաջին անգամ: Հենց սկզբից ասենք, որ ունկնդիրները այդ երեկո դահլիճից հեռացան հոգեպես բավարարված՝ իրենց հետ տանելով Ռոսինիի ու Շուբերտի զմայլելի հնչյունների անկրկնելի աշխարհը:

Ռոսինիի «Ստաբատ Մատերը» ոգեշունչ արվեստի մի հոյակապ օրինակ է, որտեղ սքանչելի ներդաշնակությամբ միաձուլվել են երգչախմբային-սիմֆոնիկ երաժշտության բազմապիսի հնարավորությունները: Պետք է արժանին մատուցել կատարողներին՝ մեներգիչներ Գոհար Գալաչյանին, Իզաբելլա Այդինյանին, Միհրան Երկաթին և Հայաստանի պետական երգչախմբին ու սիմֆոնիկ նվագախմբին, որոնք շնորհաշատ դիրիժոր Հովհաննես Չեքիջյանի ղեկավարությամբ կարողացան հաջողությամբ հաղթահարել ստեղծագործության տեխնիկական դժվարությունները և, ընդհանուր առմամբ, ճշտորեն բացահայտել Ռոսինիի երաժշտության գաղափարա-գեղարվեստական արժանիքները: Ռոսինիի նրբագեղ, երգային մեղեդիները, ախորժալուր հարմոնիաները, նրա երաժշտության ներքին դինամիկան ու կերպարների ընդգծված ցայտունությունը ճշտորեն էին ընկալվել կատարողների կողմից և ստացել յուրօրինակ մեկնաբանություն: …Ռոսինիի «Ստաբատ Մատերի» կատարումը, ընդհանուր առմամբ, մեծ տպավորություն թողեց և ջերմորեն ընդունվեց ունկնդիրների կողմից» [7]:

Համերգի երկրորդ բաժնում կատարվեց Շուբերտի դո-մաժոր կանտատը՝ «Միրիամի հաղթերգը», որը 1964 թվականին երևանյան ունկնդրին կրկին ծանոթացրել էր Հովհաննես Չեքիջյանը:

«Երեկոյան Երևան» թերթի 1965 թ. նոյեմբերի 19-ի համարում տպագրվեց

երաժշտագետ Արաքսի Հարությունյանի (հետագայում՝ Սարյան) ««Ստաբատ մատեր»-ը առաջին անգամ Երևանում» ծավալուն հոդվածը, որտեղ կարդում ենք. «Մի քանի օր է, ինչ սկսվել են «Երևանյան երաժշտական օրեր»-ը: Երաժշտասերները մեծ գոհունակությամբ ու բարձր հետաքրքրությամբ են ընդունում ֆեստիվալի յուրաքանչյուր նախաձեռնություն: Անհրաժեշտ է այստեղ նշել, որ ֆեստիվալն ընդհանրապես շնորհակալ և խիստ կարևոր միջոցառում է: Արդեն առաջին «Երիտասարդ ձայներ» ֆեստիվալը, որը տեղի ունեցավ անցյալ տարի աշնանը, մեծ խանդավառություն առաջացրեց և՛ երաժիշտների, և՛ երաժշտասերների մոտ: Եվ հիմա, դարձյալ նույն խանդավառությամբ իրագործվում է երկրորդ ֆեստիվալը:

Ֆեստիվալում առաջին անգամ հնչեց իտալացի հռչակավոր կոմպոզիտոր Ջոակինո Ռոսինիի «Ստաբատ մատեր» ստեղծագործությունը: Մինչ այս Ռոսինին մեր ունկնդիրներից շատերին ծանոթ էր իր օպերային գործերով: «Ստաբատ մատեր»-ի կատարումը հնարավորություն տվեց ավելի լիարժեք պատկերացում կազմելու կոմպոզիտորի ստեղծագործական անհատականության մասին: Այդ բանի համար երաժշտասերները իրենց շնորհակալական առաջին խոսքը պետք է ուղղեն տաղանդավոր դիրիժոր Հովհաննես Չեքիջյանին: Առաջին անգամը չէ, որ Չեքիջյանը մեր ունկնդիրներին ներկայացնում է անծանոթ, հազվագյուտ կատարվող գործեր: Դա արվեստագետի հիանալի հատկությունն է: «Ստաբատ մատեր»-ը միջնադարում մեծ տարածում ունեցած կրոնական բնույթի գրական կոմպոզիցիա է: Այն սկսվում է «Ստաբատ մատեր դոլորոսա» բառերով, որը նշանակում է «Կանգնած է ողբացյալ մայրը»: Այդ կոմպոզիցիայի առաջին բառերն էլ հենց դարձել են վերնագիրը: Միջնադարյան այս բանաստեղծությունը օգտագործվել է բազմաթիվ կոմպոզիտորների կողմից: Հայտնի են դրա հիման վրա գրված Պալեստրիանայի, Հայդնի, Շուբերտի, Վերդիի, Դվորժակի և վերջապես Ռոսինիի ստեղծագործությունները: Վերջինս բոլորովին ինքնատիպ մոտեցում է ցուցաբերել այդ գործին: Բանաստեղծության հոգևոր բովանդակությունը Ռոսինին մեկնաբանել է աշխարհիկ կենսազգացողությամբ: Ամբողջ ստեղծագործությունը հագեցած է ռոսինյան երգային և ցայտուն մեղեդիներով:

Ստեղծագործության աշխարհիկ բնույթն էլ հենց դարձել է Հովհաննես Չեքիջյանի մեկնաբանման ելակետը: Նրա ղեկավարությամբ ստեղծագործությունը հնչեց կենսահաստատ, կյանքով լի: Սրանում քիչ չէր և մեներգիչների՝ Միհրան Երկաթի, Գոհար Գալաչյանի, Իզաբելլա Այդինյանի մասնակցությունը: Նրանց հաջողվել էր միաձուլվել նվագախմբի ու երգչախմբի հետ, բացահայտել երկրային մարդու զգացումները, որ ընկած էին հոգևոր սյուժեով գրված ստեղծագործությունների հիմքում:

Լավ տպավորություն թողեց և ստեղծագործության բազմաձայն հյուսվածքի բացահայտումը: Սրանում դարձյալ երախտիքը Հովհաննես Չեքիջյանինն է:

Ռոսինիի «Ստաբատ մատեր»-ի կատարումը հաճելի նորություն էր Երևանի երաժշտասերների համար» [4]:

Այսպիսով՝ շնորհիվ Հ. Չեքիջյանի՝ «Ռոսինիի «Ստաբատ մատեր» ստեղծագործությունը, որն ավելի քան մեկ դար հուզում է աշխարհի երաժշտասերներին, վեհորեն հնչեց նաև Հայֆիլհարմոնիայի համերգային մեծ դահլիճում: Ներ-

կաները բուռն ծափերով վարձատրեցին կատարողներին: Մասնագետները նշեցին, որ երկու կոլեկտիվները համատեղ ջանքերով ստեղծագործական հաղթանակ տարան: Սովետական Միության ժողովրդական արտիստ Պավել Լիսիցյանը ասաց, որ իրեն շատ դուր եկավ երգչախմբի և նվագախմբի կատարողական կուլտուրան» [9]:

Ռոսինիի «Stabat Mater»-ի համամիութենական պրեմիերան

Հովհաննես Չեքիջյանի շնորհիվ՝ Ռոսինիի «Stabat Mater»-ն առաջին անգամ հնչեց նաև ԽՍՀՄ-ում:

Ռոսինիի «Stabat Mater»-ի երևանյան պրեմիերայից հետո տաղանդավոր դիրիժորը հարցազրույց է տալիս «Коммунист» թերթին՝ ներկայացնելով առաջիկա անելիքները:

«После концерта Государственной хоровой капеллы Армении мы встретились с ее руководителем и дирижером, заслуженным деятелем искусства Ованесом Чекиджяном, чтобы поблагодарить его за прекрасное исполнение капеллой “Stabat Mater” Россини и узнать о дальнейших планах коллектива.

- Да, конечно, “Stabat Mater” можно считать украшением нашей программы, - сказал О. Чекиджян, - в нем видно творческое лицо Россини, дыхание и глубина его чувств.

- Намерены ли Вы повторить его исполнение в ближайшем будущем?

- Сегодняшним концертом мы заканчиваем наши выступления в республике в этом году. На днях мы уезжаем в Москву, чтобы принять участие в фестивале «Русская зима». На этом фестивале будут выступать лучшие музыкальные коллективы страны. Он продлится 15 дней.

- Что Вы исполните на фестивале?

- Капелла везет лучшие номера своей программы, которые будут исполнены с Московским симфоническим оркестром: кантаты А. Арутюняна «Родина», Г. Ахиняна «Саят-Нова», Э. Мирзояна «Советская Армения», отрывки из оперы Тиграняна «Ануш», «Реквием» Моцарта, «Stabat Mater» Россини, хоровые произведения Брамса, Генделя, Шуберта, Верди, Глинки и других – всего 43 крупных произведения, часть которых исполняется впервые.

После фестиваля в Москве Государственная хоровая капелла Армении продолжит свое турне по городам Советского Союза, даст концерты в Риге, Вильнюсе, Каунасе, Тарту, Таллине, Ленинграде, Минске, Киеве, Львове, Харькове и Одессе.

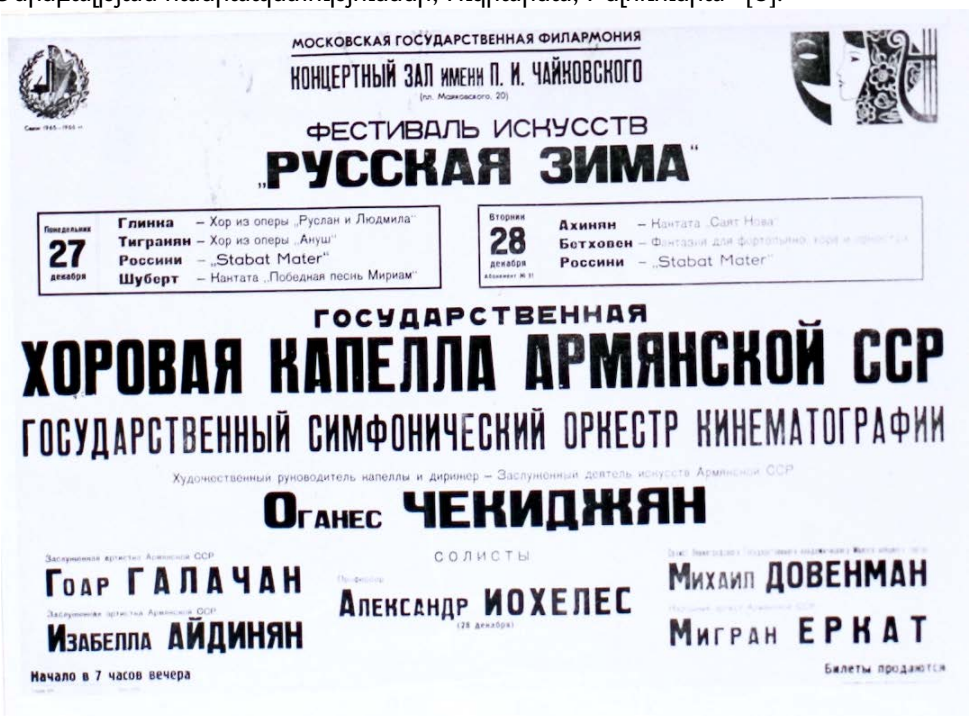
Во время наших концертов в качестве солистов выступят народный артист Армянской ССР Мигран Еркат, заслуженные артистки республики Гоар Галачян, Изабелла Айдинян, Елена Микаелян, Эльвира Узунян, солист Рижской филармонии Израил Фейгельсон, солист Московской филармонии, профессор Александр Иохеллес.

Мы с волнением ждем открытия фестиваля «Русская зима». Ведь нашему коллективу впервые предстоит встретиться с такой массовой аудиторией. И мы надеемся с честью выдержать этот ответственный экзамен» [14].

1965 թ. դեկտեմբերին Խորհրդային Միության մայրաքաղաք Մոսկվայում տեղի ունեցավ երաժշտական մեծ տոնահանդես՝ «Ռուսական ձմեռ» փառա-

տոնը, որի ընթացքում Մեծ թատրոնի, Վ. Նեմիրովիչ-Դանչենկոյի և Կ. Ստանիսլավսկու անվան թատրոնի բեմերում պիտի հանդես գային դասական, ժամանակակից օպերային և բալետային երաժշտության կատարողներ: Մայրաքաղաքի համերգային դահլիճներում պիտի ելույթներ ունենային համաշխարհային ճանաչում ստացած խորեգրաֆիկ կոլեկտիվներ, ԽՍՀՄ ժողովրդական պարերի անսամբլը, «Բերյոզկան», ՈՒԽՍՀ ժողովրդական պարերի անսամբլը, Խորհրդային բանակի երգի-պարի կարմրադրոշ անսամբլը, Ռուսական Մ. Պյատնիցկու անվան երգչախումբը, ԽՍՀՄ սիմֆոնիկ նվագախումբը: Հայաստանից հրավիրված միակ կոլեկտիվը Հայաստանի պետական երգչախումբն էր, որը Հովհաննես Չեքիջյանի գլխավորությամբ Մոսկվա էր մեկնելու ԽՍՀՄ կուլտուրայի մինիստրության հրավերով:

«Ֆեստիվալային երկու համերգներին ՀՍՍՌ արվեստի վաստակավոր գործիչ Հ. Չեքիջյանի ղեկավարությամբ կկատարվեն Ռոսսինիի «Ստաբատ մատերը» (ՍՍՌՄ-ում առաջին անգամ), Բեթհովենի Ֆանտազիան, Շուբերտի Կանտատը, Գ. Հախինյանի «Սայաթ-Նովա» կանտատը, հատվածներ Գլինկայի «Ռուսլան և Լյուդմիլա» և Տիգրանյանի «Անուշ» օպերաներից: «Ռուսական ձմեռ» ֆեստիվալից հետո հայկական երգչախումբը համերգային երկամսյա շրջագայության կմեկնի Մերձբալթյան հանրապետություններ, Ուկրաինա, Բելոռուսիա» [8]:



1965 թ. դեկտեմբերի 27-ին և 28-ին Մոսկվայում տեղի ունեցավ Ռոսինիի «Stabat Mater»-ի համամիութենական պրեմիերան:

Սա Մոսկվա Չեքիջյանի երկրորդ այցն էր: Մաեստրոյի ղեկավարությամբ հայկական կապելլայի մոսկովյան առաջին՝ բախտորոշ ու փայլուն հյուրախա-

ղերը տեղի էին ունեցել մեկ տարի առաջ՝ 1964 թ. նոյեմբերի 24-29, որի ընթացքում Խորհրդային Միությունում առաջին անգամ Մաեստրոն կատարեց Շուբերտի «Միրիամի հաղթերգը» կանտատը:

Չայկովսկու անվան համերգային մեծ դահլիճի լեփ-լեցուն սրահում Խորհրդային Միությունում առաջին անգամ հնչեց Ռոսինիի «Stabat Mater»-ը՝ Հովհաննես Չեքիջյանի ղեկավարությամբ՝ Հայաստանի պետական երգչախմբի և ՍՍՀՄ կինեմատոգրաֆիայի պետական սիմֆոնիկ նվագախմբի կատարմամբ: Մենակատարներն էին Միհրան Երկաթը (բարիտոն), Գոհար Գալաչյանը (մեցցո-սոպրանո), Իզաբելլա Այդինյանը (սոպրանո) և Լենինգրադի օպերայի և բալետի պետական ակադեմիական թատրոնի մեներգիչ Միխայիլ Դովենմանը (տենոր) [12, էջ 88]:

Մոսկովյան փայլուն պրեմիերայից հետո Մաեստրոյի և հայկական կապելլայի կատարմամբ «Stabat Mater»-ը շարունակեց իր հաղթարշավը՝ 1966 թ. հունվարի 24-ին Էստոնիայում՝ Տալինում (էստոնական ռադիոյի սիմֆոնիկ նվագախմբի հետ), ապա՝ Ռիգայում, 1966 թ. հունվարի 30-ին՝ Լենինգրադում (Լենինգրադի կոնսերվատորիայի սիմֆոնիկ նվագախմբի հետ), փետրվարի 5-ին և 6-ին՝ Մինսկում (Բելոռուսական ԽՍՀ պետական սիմֆոնիկ նվագախմբի հետ), փետրվարի 10-ին՝ Կիևում...

«Stabat Mater»-ը Հայաստանի ժողովրդական արտիստ Հովհաննես Չեքիջյանի և Հայաստանի պետական ակադեմիական երգչախմբի ու ԽՍՀՄ պետական ակադեմիական սիմֆոնիկ նվագախմբի կատարմամբ Մոսկվայում հնչեց 1974 թ. ապրիլի 17-ին և 18-ին, Չայկովսկու անվան պետական կոնսերվատորիայի մեծ դահլիճում: Մենակատարներն էին Լուսինե Զաքարյանը, Օլգա Գաբայանը, Վահան Միրաքյանը և Բորիս Գրեկովը:

Իսկ մինչ այդ՝ 1974 թ. ապրիլի 6-ին, Հովհաննես Չեքիջյանի ղեկավարությամբ «Stabat Mater»-ը հնչել էր Գորկիում: Այս անգամ՝ Հայաստանի պետական ակադեմիական երգչախմբի և Գորկու պետական ֆիլհարմոնիայի սիմֆոնիկ նվագախմբի կատարմամբ: Մենակատարներն էին կրկին Լուսինե Զաքարյանը, Օլգա Գաբայանը, Վահան Միրաքյանը և Բորիս Գրեկովը:

КРЕМЛЕВСКИЙ КОНЦЕРТНЫЙ ЗАЛ

СУББОТА 6 АПРЕЛЯ

РОССИНИ—„СТАБАТ МАТЕР“

Исполнители:

ГОСУДАРСТВЕННАЯ АКАДЕМИЧЕСКАЯ КАПЕЛЛА АРМЕНИИ

СИМФОНИЧЕСКИЙ ОРКЕСТР ГОРЬКОВСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ ФИЛАРМОНИИ

Дирижер — народный артист АрмССР, лауреат Государственной премии, художественный руководитель и главный дирижер капеллы

ОГАНЕС ЧЕКИДЖЯН

Солисты:

Народная артистка АрмССР

ЛУСИНЭ ЗАКАРЯН (сопрано)

Заслуженная артистка АрмССР

ОЛЬГА ГАБАЯН (меццо-сопрано)

Заслуженный артист АрмССР

ВАГАН МИРАКЯН (тенор)

Солист Армянского академического театра оперы и балета

БОРИС ГРЕКОВ (бас)

Начало в 19 час. 30 мин.

Касса Кремлевского зала открыта с 11 час.

ԽՍՀՄ ժողովրդական արտիստ Հովհաննես Չեքիջյանի ղեկավարությամբ Հայկական կապելլայի և Մոսկվայի պետական ֆիլհարմոնիայի ակադեմիական սիմֆոնիկ նվագախմբի կատարմամբ «Stabat Mater»-ը Մոսկվայում՝ Չայկովսկու անվան պետական կոնսերվատորիայի մեծ դահլիճում, հնչեց 1983 թ. հունվարի 23-ին և 25-ին: Մենակատարներ՝ ՍՍՀՄ ժողովրդական արտիստուհի Նինա Իսակովա (մեցցո-սոպրանո), ՀՍՍՀ ժողովրդական արտիստուհի Լուսինե Զաքարյան (սոպրանո), ՍՍՀՄ ժողովրդական արտիստ Կարլ Զարին (տենոր), Մոլդավական ՍՍՀ վաստակավոր արտիստ Յուրի Ստատնիկ (բաս)... [21]

Ավանդույթին հավատարիմ՝ մոսկովյան այս հյուրախաղերի ընթացքում Մոսկվայում առաջին անգամ հնչեց Լամբերտի «Ռիո-Գրանդեն»:

МОСКОВСКАЯ ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ ГОСУДАРСТВЕННАЯ ФИЛАРМОНИЯ

БОЛЬШОЙ ЗАЛ КОНСЕРВАТОРИИ

ПРОГРАММА

Воскресенье, 27 января

Абонемент № 2

Сезон 1982—1983 гг.

Академический

СИМФОНИЧЕСКИЙ ОРКЕСТР

Московской государственной

филармонии

ЗАСЛУЖЕННЫЙ КОЛЛЕКТИВ РЕСПУБЛИКИ

Государственная

АКАДЕМИЧЕСКАЯ КАПЕЛЛА АРМЕНИИ

Дирижер —

народный артист СССР, лауреат Государственной премии СССР, лауреат Государственной премии Армянской ССР, профессор

Оганес ЧЕКИДЖЯН

Солисты:

заслуженный артист РСФСР

Николай ПЕТРОВ

(фортепиано)

солистка Московского академического музыкального театра им. народных артистов СССР К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, народная артистка СССР, лауреат Государственной премии РСФСР им. М. И. Глинки

Нина ИСАКОВА

(меццо-сопрано)

народная артистка Армянской ССР

Лусине ЗАКАРЯН

(сопрано)

народная артист СССР, лауреат Государственной премии Армянской ССР

Карл ЗАРИНЬ

(тенор)

солистка капеллы

Нина АКОПЯН

(меццо-сопрано)

солист Государственного академического большого театра СССР, заслуженный артист Молдавской ССР, лауреат международных конкурсов

Юрий СТАТНИК

(бас)

I отделение

РОССИНИ (1792—1868) — «Stabat Mater» для солистов, хора и оркестра

№ 1. Интродукция: Andantino moderato

№ 2. Ария: Allegro maestoso

№ 3. Дуэт: Largo

№ 4. Ария: Allegretto Maestoso

№ 5. Хор и речитатив: Andante mosso

№ 6. Квартет: Allegro moderato

№ 7. Каватина: Andante grazioso

№ 8. Ария и хор: Andante Maestoso

№ 9. Квартет: Andante

№ 10. Финал: Allegro

Солисты: Л. ЗАКАРЯН, К. ЗАРИНЬ, Н. ИСАКОВА, Ю. СТАТНИК

II отделение

ЛАМБЕРТ (1686—1964) — «Рио Гранде» для фортепиано, меццо-сопрано, хора и оркестра

(Первое исполнение в Москве)

Солисты: Н. ИСАКОВА, Н. АКОПЯН

О. ЧЕКИДЖЯН (1928) — «Весенние грезы» — вокально-симфоническая поэма для большого симфонического оркестра, хора и солистов

(Первое исполнение в Москве)

Солисты: Л. ЗАКАРЯН, К. ЗАРИНЬ

МОСКОВСКАЯ ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ ГОСУДАРСТВЕННАЯ ФИЛАРМОНИЯ

БОЛЬШОЙ ЗАЛ КОНСЕРВАТОРИИ

ПРОГРАММА

Вторник, 27 января

Сезон 1982—1983 гг.

Академический

СИМФОНИЧЕСКИЙ ОРКЕСТР

Московской государственной

филармонии

ЗАСЛУЖЕННЫЙ КОЛЛЕКТИВ РЕСПУБЛИКИ

Государственная

АКАДЕМИЧЕСКАЯ КАПЕЛЛА АРМЕНИИ

Дирижер —

Народный артист СССР, лауреат Государственной премии СССР, лауреат Государственной премии Армянской ССР, профессор

Оганес ЧЕКИДЖЯН

Солисты:

Солистка Московского академического музыкального театра им. народных артистов СССР К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко

народная артистка СССР, лауреат Государственной премии РСФСР им. М. И. Глинки

Нина ИСАКОВА

(меццо-сопрано)

Народный артист СССР, лауреат Государственной премии Армянской ССР

Карл ЗАРИНЬ

(тенор)

Народная артистка Армянской ССР

Лусине ЗАКАРЯН

(сопрано)

солист Государственного академического большого театра СССР, заслуженный артист Молдавской ССР, лауреат международных конкурсов

Юрий СТАТНИК

(бас)

I отделение

Форе

(1845—1924)

«Реквием» — для солистов, хора и оркестра, соч. 48

Introit et Kyrie

Offertoire

Sanctus

Pie Jesu

Agnus Dei

Libera me

In paradisum

Солисты: Л. ЗАКАРЯН, Ю. СТАТНИК

II отделение

Россини

(1792—1868)

«Stabat Mater» — для солистов, хора и оркестра

№ 1. Интродукция: Andantino moderato

№ 2. Ария: Allegro maestoso

№ 3. Дуэт: Largo

№ 4. Ария: Allegretto Maestoso

№ 5. Хор и речитатив: Andante mosso

№ 6. Квартет: Allegro moderato

№ 7. Каватина: Andante grazioso

№ 8. Ария и хор: Andante Maestoso

№ 9. Квартет: Andante

№ 10. Финал: Allegro

Солисты: Л. ЗАКАРЯН, Н. ИСАКОВА, К. ЗАРИНЬ, Ю. СТАТНИК

Եզրակացություններ

Այսպիսով՝

1. շնորհիվ Հովհաննես Չեքիջյանի և Հայաստանի ազգային ակադեմիական երգչախմբի՝ 1965 թվականի նոյեմբերի 15-ին Երևանում առաջին անգամ հնչեց Ռոսինիի «Stabat mater»-ը: Այն իր հաստատուն տեղը գրավեց հայկական կապելլայի երկացանկում, որի շնորհիվ Հայաստանում «Stabat mater»-ի համերգային կյանքը շարունակվում է մինչ օրս.

2. երևանյան պրեմիերայից անմիջապես հետո՝ 1965 թվականի դեկտեմբերի 27-ին և 28-ին, «Stabat Mater»-ն առաջին անգամ հնչեց Մոսկվայում՝ Հ. Չեքիջյանի և հայկական կապելլայի կատարմամբ իրականացվեց «Stabat Mater»-ի համամիութենական պրեմիերան.

3. մոսկովյան պրեմիերային հաջորդեցին «Stabat Mater»-ի պրեմիերաները Լենինգրադում, մերձբալթյան հանրապետություններում, Ուկրաինայում և Բելոռուսիայում.

4. Ռոսինիի «Stabat Mater»-ի չեքիջյանական մեկնաբանությունն առանձնանում է իր բարձր պրոֆեսիոնալիզմով ու անհատական ինքնատիպությամբ: Օժտված լինելով երաժշտական կատարյալ ու նուրբ լսողությամբ և ռիթմի սուր զգացողությամբ, ինչպես նաև ժեստերի միջոցով երաժշտության ողջ բովանդակության արտահայտման դիրիժորական բացառիկ օժտվածությամբ՝ Հ. Չեքիջյանը խորապես ներթափանցում է «Stabat Mater»-ի դրամատուրգիական բովանդակության մեջ, բացահայտում զարգացման կոնֆլիկտայնությունը, վարակվում ստեղծագործության հուզական տրամադրությամբ և դրանով իսկ ազդելով կատարողների վրա՝ տեսանելի է դարձնում երաժշտական կտավի ողջ ծավալումը, վերստեղծում կոմպոզիտորի մտահղացման հուզական մթնոլորտն ու ստեղծում միասնական կուռ հնչողություն, որտեղ միաձուլվում են երգչախմբի, նվագախմբի և մենակատարների պարտիաները:

Գրականություն

1. Ասատրյան Ա. Հովհաննես Չեքիջյանի ներդրումը հայ երաժշտարվեստում, «Հովհաննես Չեքիջյան – 90» գիտական նստաշրջանի նյութերի ժողովածու. Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2019, էջ 16-51:

2. Բաղդասարյան Ա. Հոգևոր երաժշտությունը Մաեստրո Հ. Չեքիջյանի կատարողական արվեստում, «Հովհաննես Չեքիջյան – 90» գիտական նստաշրջանի նյութերի ժողովածու. Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2019, էջ 52-62:

3. Թոքմաջյան Լ. Իսկական, փայլուն հաղթանակ, «Երեկոյան Երևան», 16 նոյեմբերի, 1965:

4. Հարությունյան Ա. «Ստաբատ մատեր»-ը առաջին անգամ Երևանում, «Երեկոյան Երևան», 19 նոյեմբերի, 1965:

5. Հարությունյան Ա. Հովհաննես Չեքիջյանի հյուրախաղերը Լեհաստանում, «Հովհաննես Չեքիջյան – 90» գիտական նստաշրջանի նյութերի ժողովածու. Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2019, էջ 117-126:

6. «Հովհաննես Չեքիջյան – 90» գիտական նստաշրջանի նյութերի ժողովածու. Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2019:

7. Ղափանցյան Ա. «Ստաբատ մատերի» առաջին կատարումը, Հովհաննես Չեքիջյանի անձնական արխիվ:

8. Մելքոնյան Հ. Ձեզ կանաչ ճամփա, կարմիր հանգրվան, «Գրական թերթ», 17 դեկտեմբերի, 1965:

9. «Ստաբատ Մատերը» կատարվեց Երևանում. «Ավանգարդ», 18 նոյեմբերի, 1965:

10. Վարդանյան Վ. Երևանյան երաժշտական օրեր, «Երեկոյան Երևան», 17 նոյեմբերի, 1965:

11. Վարդանյան Ռ. Ծափահարում է Լեհաստանը (Հայաստանի պետական ակադեմիական երգչախմբի հյուրախաղերը), «Սովետական Հայաստան», 20 մայիսի, 1980:

12. Տիգրանյան Մ. Հովհաննես Չեքիջյան. մոսկովյան հյուրախաղեր, «Հովհաննես Չեքիջյան – 90» գիտական նստաշրջանի նյութերի ժողովածու, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2019, էջ 85-106:

13. Аветисян Н. Эстетические взгляды Оганеса Чекиджяна, Հովհաննես Չեքիջյան – 85, գիտական նստաշրջանի նյութեր. Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2014, էջ 70-82:

14. Вштуни М. Их ждет Москва, «Коммунист», 22 декабря, 1965, N 301.

15. Конен В. История зарубежной музыки. Москва, «Музыка», 1984.

16. Тэрьян М. Дебют талантливого дирижера, «Коммунист», 30 ноября, 1961.

17. Фраккароли А. Россини (перевод с итальянского Ирины Константиновой). Москва, «Молодая гвардия», 1987.

18. Bukowski R. Ciekawe interpretacje, “Wieczor Wroslawia”, 23 kwietnia, 1980.

19. Dzis inauguracia Dni Kultury Radzieckiej w Polsce, “Gazeta Robotnicza”, 18-20.IV.1980.

20. Kofin E. W dwa tygodnie cztery pory roku (Wroclawska Filharmonia na Zakaukaziu (2), “Wieczor Wroslawia”, 2 maja, 1980.

21. https://www.youtube.com/watch?v=6FF6f4tqoj0 (ներբեռնման օրը՝ 20.04.2022).

References

1. Asatryan A. Hovhannes Cheqijyani nerdrumy' hay erajhshtarvestum, «Hovhannes Cheqijyan–90» gitakan nstashrjani nyut'eri jhoghovac'u. Erevan, HH GAA «Gitut'yun» hrat., 2019, e'j 16-51.

2. Baghdasaryan A. Hogevor erajhshtut'yuny' Maestro H. Cheqijyani kataroghakan arvestum, «Hovhannes Cheqijyan – 90» gitakan nstashrjani nyut'eri jhoghovac'u, Erevan, HH GAA «Gitut'yun» hrat., 2019, e'j 52-62.

3. T'oqmajyan L. Iskakan, p'aylun haght'anak, «Erekoyan Erevan», 16 noyemberi, 1965.

4. Harut'yunyan A. «Stabat mater»-y' ar'ajin angam Erevanum, «Erekoyan Erevan», 19 noyemberi, 1965.

5. Harut'yunyan A. Hovhannes Cheqijyani hyuraxaghery' Lehastanum, «Hovhannes Cheqijyan – 90» gitakan nstashrjani nyut'eri jhoghovac'u. Erevan, HH GAA «Gitut'yun» hrat., 2019, e'j 117-126.

6. «Hovhannes Cheqijyan – 90» gitakan nstashrjani nyut'eri jhoghovac'u. Erevan, HH GAA «Gitut'yun» hrat., 2019.

7. Ghap'ancyan A. «Stabat materi» ar'ajin katarumy', Hovhannes Cheqijyani and'nakan arxiv.

8. Melqonyan H. D'ez kanach tzamp'a, karmir hangrvan, «Grakan t'ert'», 17 dektemberi, 1965.

9. «Stabat Matery'» katarvec Erevanum, «Avangard», 18 noyemberi, 1965.

10. Vardanyan V. Erevanyan erajhshtakan o'rer, «Erekoyan Erevan», 17 noyemberi, 1965.

11. Vardanyan R. C'ap'aharum e' Lehastany' (Hayastani petakan akademiakan ergchaxmbi hyuraxaghery'), «Sovetakan Hayastan», 20 mayisi, 1980.

12. Tigranyan M. Hovhannes Cheqijyan. moskovyan hyuraxagher, «Hovhannes Cheqijyan – 90» gitakan nstashrjani nyut'eri jhoghovac'u. Erevan, HH GAA «Gitut'yun» hrat., 2019, e'j 85-106.

13. Avetisjan N. Jesteticheskie vzgljady Oganesa Chekidzhjana, Hovhannes Cheqijyan – 85, gitakan nstashrjani nyut'er. Erevan, HH GAA «Gitut'yun» hrat., 2014, e'j 70-82.

14. Vshtuni M. Ih zhdet Moskva, «Kommunist», 22 dekabrja, 1965, N 301.

15. Konen V. Istorija zarubezhnoj muzyki. Moskva, «Muzyka», 1984.

16. Ter'jan M. Debjut talantlivogo dirizhera, «Kommunist», 30 nojabrja, 1961.

17. Frakkaroli A. Rossini (perevod s ital'janskogo Iriny Konstantinovoj). Moskva, «Molodaja gvardija», 1987.

«STABAT MATER» ДЖОАККИНО РОССИНИ В ИНТЕРПРЕТАЦИИ ОГАНЕСА ЧЕКИДЖЯНА
(посвящается 180-летию создания «Stabat Mater» Россини и 85-летию Национальной академической хоровой капеллы Армении)

АННА АСАТРЯН*

Для цитирования: Асатрян, Анна. ««Stabat Mater» Джоаккино Россини в интерпретации Оганеса Чекиджяна». *Искусствоведческий журнал,* N 1 (2022): 79-100. DOI: 10.54503/2579-2830-2022.1(7)-79

31-го марта 2022 г. в концертном зале Арама Хачатуряна состоялся концерт Национального героя РА, Народного артиста СССР Оганеса Чекиджяна и Национальной академической хоровой капеллы Армении. Прозвучал «Stabat Mater» (1842) Россини (1792-1868) в исполнении Национальной академической хоровой капеллы Армении и Национального филармонического оркестра Армении, солистов Софьи Саядян (сопрано), Кристине Саакян (меццо-сопрано), Микаела Григоряна (тенор) и Погоса Биазбекяна (бас).

За дирижерским пультом стоял Оганес Чекиджян.

В данной статье впервые в армянской музыкологии представлена роль Оганеса Чекиджяна в концертной биографии «Stabat Mater» Россини в Армении и Советском Союзе. Благодаря Оганесу Чекиджяну и Национальной академической хоровой капелле 15 ноября 1965 г. в Ереване был исполнен «Stabat Mater» Россини, занявшее свое прочное место в репертуаре капеллы, и начатая с тех пор концертная жизнь данного произведения продолжается по сей день. Сразу же после ереванской премьеры, 27 и 28 декабря 1965 г. состоялась всесоюзная премьера «Stabat Mater» в Москве в исполнении армянской капеллы под управлением О. Чекиджяна. Вслед за московской премьерой последовали премьеры «Stabat Mater» в 1966 г. в Ленинграде, в прибалтийских республиках, Украине и Белоруссии. Чекиджяновская интерпретация «Stabat Mater» Россини отличается высоким профессионализмом и самобытностью.

Ключевые слова: Оганес Чекиджян, Джоаккино Россини, «Stabat Mater», ереванская премьера, Москва, всесоюзная премьера, 1965-ый год.

---

* И.о. директора Института искусств НАН РА, заведующая отделом музыки, доктор искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусств Армении, вице-президент Академии проблем гуманизма, председатель Фонда Тигран Чухаджян, член Совета Союза композиторов Армении, член Правления Союза композиторов Армении, annaasatryan2013@gmail.com, статья представлена 20.04.2022, рецензирована 25.04.2022, принята к публикации 20.05.2022.

"STABAT MATER" BY GIOACCHINO ROSSINI IN THE INTERPRETATION OF OHANNES TCHEKIDJIAN
(dedicated to the 180th anniversary of the creation of Rossini's "Stabat Mater" and the 85th anniversary of the foundation of the National Academic Choir of Armenia)

ANNA ASATRYAN*

For citation: Asatryan, Anna. «"Stabat Mater" by Gioacchino Rossini in the Interpretation of Ohannes Tchekidjian (dedicated to the 180th anniversary of the creation of Rossini's "Stabat Mater" and the 85th anniversary of the foundation of the National Academic Choir of Armenia)», N 1 (2022): 79-100. DOI: 10.54503/2579-2830-2022.1(7)-79

On March 31, 2022, the concert of RA National Hero, USSR People's Artist Ohannes Tchekidjian and the National Academic Choir of Armenia took place in the Aram Khachatryan Concert Hall. "Stabat Mater" (1842) by Rossini (1792-1868) was performed by the National Academic Choir of Armenia and the National Philharmonic Orchestra of Armenia, soloists Sofia Sayadyan (soprano), Christine Sahakyan (mezzo-soprano), Mikayel Grigoryan (tenor) and Poghos Biazbekyan (bass). Ohannes Tchekidjian was near the conductor's panel.

The study reveals for the first time in Armenian musicology the role of Ohannes Tchekidjian in the concert biography of Rossini's "Stabat Mater" in Armenia and the Soviet Union. Thanks to O. Tchekidjian and the National Academic Choir of Armenia in 1965, on November 15, Rossini's "Stabat Mater" was played for the first time in Yerevan. It had its permanent place in the repertoire of Armenian a cappella, thanks to which the concert life of "Stabat Mater" in Armenia continues up today. Immediately after the Yerevan premiere, on December 27 and 28, 1965, "Stabat Mater" was played for the first time in Moscow – the all-union premiere of "Stabat Mater" was performed by O. Tchekidjian and the Armenian a cappella. The Moscow premiere was followed by the premieres of "Stabat Mater" in 1966 in Leningrad, the Baltic republics, Ukraine and Belarus. The Tchekidjian interpretation of Rossini's "Stabat Mater" stands out for its high professionalism and originality.

Key words: Ohannes Tchekidjian, Gioacchino Rossini, "Stabat Mater", Yerevan premiere, Moscow, All-Union premiere, 1965.

---

* Acting Director of NAS RA Institute of Arts, Head of the Music Department, Honored Art Worker of the RA, Vice President of the Academy of Humanism Problems, President of the Dikran Tchouhadjian Foundation, Member of the Council of the Composers Union of Armenia, Member of the Board of the Composers Union of Armenia, Doctor of Sciences (Arts), Professor, annaasatryan2013@gmail.com, The article was submitted on 20.04.2022, reviewed on 25.04.2022, accepted for publication on 20.05.2022.

ՀՏԴ : 783(479.25) + 281.6
DOI: 10.54503/2579-2830-2022.1(7)-101

ԶՄՄԱՌՈՒ ՎԱՆՔԻ ԾԻՍԱԿԱՆ ԵՐԳԻՆ ՏԱՐԲԵՐԱԿԸ

ԵԴՈՒԱՐԴ ԹՈՐԻԿԵԱՆ* (Լիբանան, Բեյրութ)

Հղման համար. Թորիկեան, Եդուարդ: «Զմմառու վանքի ծիսական երգին տարբերակը: *Արվեստագիտական հանդես,* N 1 (2022): 101-115. DOI: 10.54503/2579-2830-2022.1(7)-101

Զմմառու վանքին ծիսական երգին տարբերակը, որ բերուած էր Սիսէն, երեք դարերէ աւելի ապաստանած ու պաշտպանուած է Լիբանան, արաբական երկրի մը մէջ, անշուք գիւղակի մը անկիւնը, շա՜տ հեռու Հայաստանէն, Կոստանդնուպոլսէն և հայկական Երուսաղէմէն ու Վենետիկէն: Զմմառեան կղերականները բացարձակապէս անհաղորդ մնացած էին ԺԹ. և Ի. դարերու հայ շարականերգութեան կարգաւորման «արդի» տեսութիւններուն, ի մասնաւորի՝ անոնք ոչինչ գիտէին Ն. Թաշճեանի հայկական արդի խազագրութեամբ շարականներու ձայնագրութենէն, ազդակներ՝ որոնք կրնային խեղաթիւրել իրենց աւանդութեան փոխանցման հարազատութիւնը: Հետեւաբար, Զմմառեան տարբերակը արժանի է դասուելու որպէս «անտեսուած» Կիլիկիոյ հարազատ շարականերգութեան աւանդութեան հազուագիւտ ժառանգորդներէն և ուշագրաւ նմոյշներէն մին: Այս աւանդական տարբերակը, փոխանցուած ու պահպանուած է առաւելաբար բերանացի կերպով և, ինչ որ աւելի հաւաստի կը դարձնէ զայն՝ ան հաւաքական աւանդութիւն մըն է, առաւե՛լ քան անհատական մեկնաբանութիւն մը:

Ստորեւ կը ներկայացնենք Զմմառեան տարբերակի պատմական ընթացքին կարեւոր փոլերը, անոր հաստատումը, փոխանցման կերպերն ու պարագաները, անոր ներկայ վիճակը, և վերջապէս անոր բնորոշ առանձնայատկութիւններուն ամփոփ ցուցակ մը:

Բանալի բառեր՝ Աբրահամ Ա. Արծիւեան, Սիս, Զմմառու վանք, Զմմառեաններ, Հայ Անտոննեաններ, Լեւոնեան Ք. Վարժարան, շարականերգութիւն:

Ներածութիւն

Զմմառ[1] կը գտնուի Լիբանանի Քէսրուան կոչուած լեռնային շրջանին մէջ, Պէյրութէն մօտ 30 քիլոմեթր դէպի արեւելք, 900 մեթր բարձրութեան վրայ: Հոն հիմնուեցաւ «Զմմառեան» կամ - վերջերս կոչուած - «Արծիւեան» Հայ Կաթողիկէ Միաբանութեան Վանքը 1749-ին: Յօդուածագիրս՝ եղած է այդ վանքին մէջ ուսանող-ժառանգաւոր (կամ «*նորընծա*», ինչպէս որ այդտեղ սովոր է կոչել) 1966-1972 տարիներուն: Հոն՝ երաժշտական և երգեհոնի նուագի տարրական գիտութեան տիրացանք և թրծուեցանք Զմմառեան երգեցողութեան աւանդութեամբ: Յետագային, մասնագիտանալով երաժշտագիտութեան մէջ, Լիբանանի Քասլիքի Սուրբ Հոգի Համալսարանին մէջ, որպէս դոկտորական Աւարտաճառ ներկա-

---

* Լիբանանի մէջ, Քասլիքի Ս. Հոգի Համալսարանի Արուեստից և Գիտութեանց Ֆագուլթեթի Երաժշտութեան Ամպիոնի Երաժշտական Բարձր Ուսմանց Վարիչ, Երաժշտագիտութեան Դոկտոր, Ասսօշիէյթ փրոֆէսոր, դասախօս, արաբական եւ ասորական երաժշտութեանց բազմաձայն դաշնաւորող, արաբական երաժշտութեան միջազգային գիտաժողովներու զեկուցող, գեղարուեստական ղեկավար և խմբավար հայ կաթողիկէ պատրիարքական Կռունկ երգչախումբին (1991-2016), edouardtorokian@usek.edu.lb և edytoriguian@yahoo.fr, հոդվածը ներկայացնելու օրը՝ 02.03.2022, գրախոսելու օրը՝ 20.04.2022, տպագրության ընդունելու օրը՝ 20.05.2022:

[1] Լիբանանցիներ զայն կ'անուանեն «Պզոմմառ», այսինքն՝ *զիմմար* (զուռնայի տեսականի) փչողին բնակարանը [22]:

յացուցինք, ֆրանսերէնով, *«Հայ ծիսական*[2] *երգին ընդհանրական բնութագրումն ու Զմմառու վանքի տարբերակին առանձնայատկութիւնները»* խորագրով մեծածաւալ աշխատասիրութիւն մը (մօտ 800 էջ, երեք հատորներէ բաղկացեալ), 2004 թուականին:

Երկար տարիներ ուսումնասիրելով հայ հոգեւոր երգին վերաբերեալ պատմաբանական և երաժշտագիտական բնութագրական մի քանի տասնեակ աշխատասիրութիւններ[3], ինչպէս նաեւ ձեռք բերելով շարականներու նօթագրութիւններ Էջմիածնէն, Կոստանդնուպոլսէն, Անթիլիասէն, Վենետիկէն եւ անհատական տարբերակներէն[4], սկիզբները մեզի այնպէս մը կը թուար թէ Զմմառեան տարբերակը խիստ հեռու էր հայկական ընդհանուր աւանդութենէն, մեկնելով անոր պարզութենէն ու փոքրաքանակութենէն, այդ օրերու իր «անորոշ ու կոստեան մատնուած» վիճակէն, և տեսականօրէն՝ իր օտարոտի հանգամանքէն:

Սակայն, հետզհետէ սկսանք նշմարել սկզբնական մեր կարծիքին անտեղի ըլլալը: Սկսանք տեսնել թէ ինչպէս Զմմառի միաբանները, մօտ երեք դարեր ամբողջ, անփոփոխ կերպով իւրացուցած, պահած ու փոխանցած էին իրենց աւանդուած եղանակային տարբերակները, ի հեճուկս Ի. դարու այլասերման հոսանքներուն: Նկատեցինք թէ՝ հայկական բնիկ աւանդութիւն մը ներկայացնելու համար՝ նախապայման չէր որ Զմմառեան տարբերակը հարիւր առ հարիւր համապատասխաներ հայ երաժշտածիսական աւանդական դարձած դրոյթներուն կամ բնութագրումներուն, որոնք ի վերջոյ գործնականէ աւելի՝ սովորոյթ դարձած երգաստեղծական յետ-տեսութիւններ են, հաւանականօրէն ենթակայ՝ փոփոխութեան, տարբեր մտայղացումներու դիրքորոշմամբ:

Ոստի, այս առաջին յօդուածով, ՀՀ ԳԱԱ արվեստի Ինստիտուտի *Արվեստագիտական Հանդես*-ին մէջ, կը ներկայացնենք Զմմառեան տարբերակի պատմական ընթացքին կարեւոր փուլերը, անոր հաստատումը, փոխանցման կերպերն ու պարագաները, անոր արդի վիճակը և վերջապէս անոր բնորոշ առանձնայատկութիւններու համառօտ ցուցակ մը:

1. Աբրահամ-Պետրոս Ա. Արծիւեան և Կիլիկեան տարբերակը

Աբրահամ Պետրոս Ա. Արծիւեան, Կաթողիկոս-Պատրիարք Տանն Կիլիկիոյ Կաթողիկէ Հայոց, ծնած է Այնթապ 1649-ին, ուր ստացած է եկեղեցական չորս փոքր աստիճանները 12 տարեկանին, իր «բնական գեղեցիկ ձայնին շնորհիւ» [16, 13, էջ 43-47, 8, 5, 6, 1]: Տասնութ տարեկանին եղած է Մարտին՝ Մելքոն Վրդ. Թազպազեանին քով (Հռոմի մէջ ուսանած), որմէ վեց տարուան ընթացքին սորված է գրականութիւն, հռետորութիւն, փիլիսոփայութիւն և աստուածա-

[2] «Ծիսական» եզրը կը գործածենք որպէսզի զայն զանազանենք «հոգեւոր» եզրէն, որ կրնայ նշանակել կրօնական որեւէ տեսակի երգ, պաշտօնական ծիսակատարութեան պատկանող կամ ոչ:

[3] Ի միջի այլոց՝ Ե. Տնտեսեան, Կոմիտաս, Ռ. Աթայեան, Ն. Թահմիզեան, Մ. Բրուտեան, Ա. Արեւշատեան... իսկ ֆրանսերէնով՝ Պ. Ութթիէյ, Ա. Քերովբեան եւ այլք:

[4] Ինչպէս՝ Ե. Տնտեսեան, Կ. Զօհրապեան, Ա. Պատմագրեան, Ն. Սերգոյեան, Ա. Քերովբեան եւ այլք:

բանութիւն: Փոխարէնը՝ Արծիւեան ծառայած է ծիսական արարողութիւններու պաշտօներգութեամբ որովհետեւ, ինչպէս որ յիշուած է, Թազպազեան ո՛չ քաջատեղեակ էր հայ ծէսին, ո՛չ ալ բաւականին վարպետ դպիրներ ունէր, այդ պատճառներով ան ծաղրանքի առարկայ դարձած էր ժողովուրդին եւ հայրենասէր քահանաներուն կողմէ [3, էջ 31, 17]:

Վերադառնալով ծննդավայր, Արծիւեան ներկայանացած է Սիսի Պետրոս Պիծակ կաթողիկոսին որ սիրով ընդունած է զինք իր քով եւ երեք տարի ետք (1706-ին) քահանայ ձեռնադրած[5]: Մեր կարծիքով՝ այս երեք տարուան «*սուղ ժամանակի*» ընթացքին է որ Արծիւեան աբեղան վերջնականապէս իւրացուցած է Սիսի Կիլիկեան բազմադարեան հայ ծիսական երգեցողութիւնը[6]:

Յետագային ալ, երբ արդէն կաթողիկոս էր, և Հռոմի Աթոռին հաւատարմութիւն յայտնած, Արծիւեան կառչած կը մնար հայկական ծէսին և աւանդութիւններուն: Ստորեւ մէջբերում մը՝ Մխիթար Աբբահօր ուղղուած իր մէկ նամակէն (1741): «*Մեք* […] *դաւանիմք յօժար կամօք զամենայն ինչ գրեալ կայ ի սուրբ Հաւատամքն:* […] *Հաւատամք և դաւանիմք՝ պահելով զամենայն զբարի և զգովելի և զառաքինական զաւանդութիւնս,* ***և ոչինչ փոփոխելով առնիցեմք զնորաձեւութիւնս ինչ ընդդէմ Հայաստանեայց աւանդութեանց****, որ ոչ է ի դէմ Սրբոյ Հաւատոյ*» [10, էջ 127-128, 3, էջ 187-188]:

2. Արծիւեանի աւանդութեան փոխանցումը Հայ Անտոնեաններուն

Լիբանանի մէջ հայ կաթողիկէ համայնքին պատմութիւնը սկսած է 1721 թիւին, երբ Խազէն մարօնիթ ընտանիքը իրենց Քրէյմի հողերէն մաս մը (Քէսրուանի շրջանէն) նուիրեցին Մուրատեան (կամ՝ Յովսէփեան) հալէպահայ չորս եղբայրներուն որպէս զի այդտեղ շինեն իրենց վանքն ու եկեղեցին [10, էջ 127-128, 3, էջ 187-188]: Այսպէսով անոնք կազմեցին նոր միաբանութիւն մը, Անտոնեան Հայ Միաբանութիւնը: Անոնցմէ առաջինը և աւագը, Յակոբ (ապագային՝ Արծիւեանի յաջորդ կաթողիկոսը), նախապէս կրօնաւոր էր մարօնիթներու պատկանող Քոզհայայի Ս. Անտոն վանքը. Արծիւեան զայն քահանայ ձեռնադրած էր 1720-ին զայն վարժեցնելէ ետք հայ ծէսին, որուն բնաւ ծանօթ չէր ան: Շուտով (1722-ին) Արծիւեան միացաւ անոնց խմբակին, անոնց սորվեցուց հայկական ծիսական աւանդութիւնները (անշուշտ շատ հաւանաբար նաև՝ իր գիտ-

[5] Ինքնակենսագրութիւն Արծիւեան Ա. Կաթողիկոսի. «*և յանտի ի քաղաքն Սիս. իսկ Պետրոս Կաթողիկոսն յոյժ սիրով ընկալաւ և արար զիս իւր գրագիր, գանձապահ և խորհրդակից, և եւ ինձ կիսասարկաւագութիւն և ձեռնադրեաց աւագ սարկաւագ. և յետ սուղ ժամանակի քահանայ ձեռնադրեաց և աբեղայ, ի մասնաւորի իշխանութիւն, և կոչեաց վարդապետ ի Սիս քաղաքի*» [1]:

[6] Կիլիկեան աւանդութեան հայկական հարազատութեան գաղափարը մատնանշուած կ'երեւի Կոմիտասի կողմէ իր մէկ կարծիքով զոր յիշատակած է Գաստուե Ամէդէ (1873-1943) ֆրանսացի երաժշտագէտը. «*Բայց ինքն էր* [Կոմիտաս Վարդապետը] *ինձ ասում, որ փաստել է, թէ առավել զուտը Արեւելյան Հայաստանի, Վանի և Սեվանի լճերից անդին բնակվող, Եփրատից հիւսիս և Պարսկաստանում բնակվող հայերի ավանդոյթն է, հին ձեռագրերին ավելի հարազատ*» [7, էջ 262]:

ցած մեղեդիներով)[7] և առաջնորդեց անոնց հասարակական կեանքը մինչեւ 1739-ին, յաճախակիօրէն ճամբորդելով առաքելավայրեր, Սուրիա, Արեւմտեան Հայաստան ու Կոստանդնուպոլիս, ուր կ'ուղղարկուէին Հայ Անտոնեանները որպէս քարոզիչներ ու հոգեւոր հովիւներ: Այդ ժամանակներուն՝ անոնց թիւը կը հաշուէր 32 միաբան[8]:

Բացի Քրէյմէն, Հայ Անտոնեանները երկրորդ վանք մը կառուցին կրկին Քէսրուանի մէջ, Պէյթ Խաշպո կոչուած, ապա՝ Հռոմի Ս. Գրիգոր Լուսաւորիչ վանքը և հուսկ՝ Նորընծայարան մը (Ժառանգաւորաց տուն) Կոստանդնուպոլսոյ մէջ, ամէնուր տանելով նաև, բնականաբար, հայ ծիսական աւանդական երգեցողութեան Կիլիկիոյ-Արծիւեանի տարբերակը: Սակայն անոնք շատ երկար չդիմացան. 1925-ին, վերջին երեք Հայ Անտոնեանները իրենց նիւթական ժառանգութիւններէն մաս մը եւ ամբողջ դիւանային գրութիւնները փոխանցեցին Զմմառու վանքին, իսկ Մարոնիթները տիրացան Լիբանանի մէջ անոնց իրե՛նց շինած, բնակած ու ծաղկեցուցած երկու հարիւր տարուան վանքերուն:

3. Արծիւեանի աւանդութեան փոխանցումը Զմմառեան կղերին

Իր կաթողիկոսական ընտրութենէն անմիջապէս ետք, 1744-ին, Աբրահամ Պետրոս Ա. Արծիւեան, Կաթողիկոս-Պատրիարք Տանն Կիլիկիոյ Կաթողիկէ Հայոց, ստացաւ, Սեպտեմբեր 1749-ին, Զմմառու մէջ հողի մը սեփականութեան ընծայման գիրը, ձեռամբ Մարոնիթ Պատրիարք Սիմոնի [11, էջ 92, 24, 50]: Իր մահէն առաջ (1 Հոկտեմբեր 1749), ան իր օծած եպիսկոպոսներուն (որոնք բոլորն ալ Հայ Անտոնեաններ էին) պատուիրեց Զմմառի մէջ վանք կառուցել ու հոն բնակելով նոր պատրիարքութեան Աթոռի կեդրոնը դարձնել:

Յակոբ Պետրոս Բ. Յովսէփեանի առաջին գործն եղաւ Զմմառի վանքին հիմնարկութիւնը, ըստ Արծիւեանի փափաքին, և որ բնակելի դարձաւ մէկ տարին չլրացած[9]. համեստ մատուռ մը, պատրիարքին գրասենեակն ու իր խցիկը, և երեք այլ խցիկներ անոր ընկերակիցներուն համար[10]: Յաջորդ կաթողիկոսները շարունակեցին կառուցել նոր բաժիններ, վանքին սկզբնական սահմանները ընդարձակելով: Առաջին նորընծայարանը շինուեցաւ 1791-ին, տասը խցիկներով. մինչ այդ՝ Զմմառեան նորընծաները Քրէյմի վանքը կը հաճախէին ուսումնառութեան

---

[7] Դժբախտաբար ընդհանրապէս պատմական նամականիներուն և յետագայ գրութիւններուն մէջ՝ երգի ու եղանակի փոխանցումներուն մասին բնաւ յիշատակութիւն չկայ. գուցէ որովհետեւ երգը ծէսի մէկ անբաժան մասը կը նկատուէր:

[8] Անոնց ժառանգաւոր սաներու ցանկին մէջ, մօտ 1858 թուականին, կը գտնուի նաև Մաղաքիա Օրմանեանի անունը (յետագային՝ Պոլսոյ Հայոց Պատրիարք): Անոր լուսանկարին հանդիպեցանք, Անտոնեան Մեծաւորներու կողքին [16, էջ 134]:

[9] «Կերտեցաւ վանս գերափայլ ձեռամբ Պատրիարքին մաքրափայլ Յակոբ Կաթողիկոս կոչեցեալ յանուն Աստուածածնին կառուցեալ ՌՁԽԹ-1749». այս արձանագրութիւնը կը գտնուի Զմմառու վեհարանին արեւելեան դրան վրայ:

[10] Այս երեք անձերը Անտոնեան հայ կրօնաւորներ էին. Սահակ Բարսեղեան (Քիլիսի Եպիսկոպոս), Բարսեղ վ. Աւգատեան (Դ. Կաթողիկոս) և Թովմաս վ. Կարապետեան [16, էջ 153]:

համար (ինչ որ կը վկայէ Զմմառեան և Հայ Անտոնեան աւանդութեանց համամիութեան մասին): 1810-ին՝ «*վանքը ծաղկաւէտ էր. 52 հոգի կը բնակէին այնտեղ. 4 եպիսկոպոսներ, 4 վարդապետներ, 10 քահանաներ և նորընծաներու բազմութիւն մը*» [16, էջ 153]: 1963-ին Կարդինալ Գրիգոր Պետրոս ԺԵ. Աղաճանեան կառուցանել տուաւ մեծ ընծայարան մը ուր 70 աշակերտներ կ'ապրէին[11]:

Գալով ծիսական երգեցիկ արարողութիւններու հերթականութեան, յիշատակումները շատ հազուագիւտ են այդ մասին, երբեմն ալ հակոտնեայ կարծիքներով: Այսուհանդերձ՝ «երգ»ի ուսուցման վերաբերեալ միշտ պատշաճ կարեւորութիւն տրուած է նորընծայարանէն ներս [4, էջ 28, 12, էջ 92]: Այսպէս, վանքի առաջին օրերուն համար՝ Անդրանիկ Վրդ. Կռանեան կը գրէ Զմմառու հասարակական կեանքին մասին. «*Միաբան վարդապետները կը զբաղէին ուսումով, դասաւանդութեամբ, քարոզներով, հասարակական աղօթքներով, երգեցողութեամբ, կանոնաւոր ժամասացութեամբ, իրենք զիրենք պատրաստելով այն առաքելութիւններուն համար, ուր զիրենք պիտի ուղղարկէր Աբբահայր-Պատրիարքը*» [14, էջ 41]: Իսկ աւելի ուշ. «*Հայ Կաթողիկէ Թեմերուն մէջ անհատական ժամասացութիւնը կղերականներուն պարտաւորիչ չէր, ինչպէս նաև հասարակաց ժամասացութիւնը Զմմառու վանքին մէջ*» [15, էջ 28]:

Յիրաւի, թեմերուն մէջ Զմմառեան կղերականներուն կամ հայ Անտոնեաններուն թիւը բաւականին չըլլալուն և անոնց առաքելական բազմազբաղութեան պատճառներով, ընդհանրապէս հասարակաց պաշտօներգութիւն չէին կրնար կատարել, բացի երբեմնի կիրակմտից երեկոյեան ժամերգութենէն և առաւելաբար կիրակի և տօնական օրերու պատարագներէն[12]: Մինչ այդ, թէև Զմմառէն ներս որոշ չափով հասարակաց ժամասացութիւնը կանոնաւոր էր, այսուհանդերձ ան նոյնանման չէր բոլոր հայ կաթողիկէներուն մօտ, այսինքն՝ Զմմառու կղերին, Հայ Անտոնեաններուն, Մխիթարեաններուն, Պոլսոյ կղերին և լատինացած հայերուն մօտ: Ընդհանուր կանոնաւորումը իրագործուեցաւ 1898-էն ետք, հրատարակութեամբ մեծղի ժամագիրքի մը, կոչուած՝ «*Կարգաւորութիւն Հասարակաց աղօթից Հայաստանեայց Եկեղեցւոյ*», Վենետիկ, Ս. Ղազար, 1898, որ կը պարունակէ բոլոր ժամերգութիւնները, ինչպէս նաև տարւոյն բոլոր օրերու շարականները, տպագիր խազագրուած:

Սեպտեմբեր 1912-ին, Օգոստինոս Եպս. Սայեղեան, Պատրիարքական Այցելու ի Զմմառ, կը գրէր այսպէս. «*Դասերը վերսկսած են սովորականին պէս ճիշդ ժամուն, ամէնուրէք կը տիրեն կարգ ու կանոնը: Զանգերը կը հնչեն որոշեալ ժամերուն, երբեմն աղօթքի, երբեմն ճաշի կամ հանգիստի համար: Առ-*

[11] Անոնցմէ մին էինք մենք անձամբ 1966-ին, և մեր հագուստներուն ու պիտոյքներուն վրայ կը կրէինք 62 թուանշանը:

[12] Այս առումով իրաւացի է Տնտեսեան Եղիա. «Շարականներու փոյթ չտանելով միայն պատարագի երգերուն հետեւիլը՝ աւելի մեր հոովմէական ազգայնոցմէ սկսած է. որոց մէջ թէև գտնըւած են միշտ շարականի և ժամակարգութեանց մասին մեծ փափագ ունեցողներ, բայց իրենց մեծամասնութիւնը երբեմն նոյն սէրը չունենալով Հայաստանեայց եկեղեցւոյ արարողութեանց վերայ, իբր առ հարկի հետեւած են միայն Ս. պատարագի երգոց» [21, էջ 177, տողատակի նշում]:

տուները և իրիկունները, ամէն օր, ժամերգութիւնները կը կատարուին ջերմեռանդութեամբ և լուրջ կանոնաւորութեամբ: Այս Միաբանութիւնը կը վարուի աշխարհի բոլոր Կաթողիկէներուն հետ ըստ Հայոց Սուրբ Հայրերու հոգւոյն մաքուր և իսկական սկզբունքներուն» [23, էջ 78-79]:

Ստորև յաւելեալ կենդանի վկայութիւններ Հ. Յակոբ վ. Ղարիպեանէն[13].

- «*1935-ին գացի* [Զմմառ], *մինչև 46 շարականապետ եղայ: Ամէն ուրբաթ շարականի փորձ կար, ամէ՛ն ուրբաթ:* [...] *Ամէն շաբաթ իրիկուն՝ Երեկոյեան, ամէն կիրակի՝ Առաւօտեան կամ Գիշերային: Ամէն կիրակի իրիկուն՝ Երեկոյեան* [...] *Յետոյ՝ Արեւագալի կ'ընէինք, Խաղաղական կ'ընէինք:* [...] *Գիտե՞ս, բոլոր վարդապետները շարական չէին գիտեր: Շարական գիտցողները՝ Մանուշեանը, Տէր Պետրոս Յարութիւնեանը, Քատէեանը... Կար նաև Խաչերեանը, Քերովբէ... Տէր Սարուխանեանը, Պօղոս Պզտիկեանը... Ասոնք բոլորն ալ միասին կ'երգէին մեծ հաճոյքով և ախորժակով, լաւ վարժուած. երգի համար խենթ էին*»:

Սակայն այս մեղեդիական հարազատ ու աւանդական փոխանցումը պիտի ենթարկուէր յեղաթիւրումի, կամ նոյնիսկ՝ մոռացութեան, քսաներորդ դարի կէսերուն, երբ Զմմառու աւագ ժառանգաւորները սկսան, բարձրագոյն ուսումներու համար, յաճախել Հռոմի Քահանայապետական Լեւոնեան Վարժարանը:

4. Զմմառեան-Լեւոնեան միածոյլ տարբերակը

1833 թուականին, Լէոն ԺԳ. Սրբազան Քահանայապետի նուիրապետութեամբ, Հայ Կաթողիկէ Պատրիարքութիւնը տիրացաւ կեդրոնի մը Հռոմի մէջ ու զայն անուանեց «Լեւոնեան Քահանապետական Վարժարան»[14]: «*Այդ յարկին տակ Լուսաւորչի զաւակները պէտք էին կրթուիլ ըստ հայրենի լեզուին, ծէսին և աւանդութեանց*» [20, էջ 24]: Այդտեղի տասնըմէկ մեծաւորներէն (1883-1981) ընդհանրապէս ինը հոգի Պոլիսէն կամ անոր շրջակայքէն էին [20, էջ 69-91], իսկ Սարգիս Արք. Տէր Աբրահամեանը (1921-1932) և Ֆրանչիսկոս Վ. Աղաճանեանը[15] (1932-1938) Արեւելեան Հայաստանէն էին: Զմմառեան երէց ժառանգորդներ, մեծ թիւով, սկսան հոն յաճախել 1934-էն ետք, փիլիսոփայութիւն և աստուածաբանութիւն ուսանելու համար իտալական համալսարաններու մէջ, իւրաքանչիւր աշակերտ՝ մօտ վեց տարի: Այդ միջոցին, անոնք պարտական էին հնազադիլ Լեւոնեանի Մեծաւորներուն և համակերպիլ անոնց ուղեգծին ու ցուցմունքներուն, ինչ որ կը նշանակէ Զմմառեանէն տարբեր աւանդութեան մը հետեւիլ:

Բախումը կը սրէր յատկապէս երբ Զմմառեան ժառանգաւորներէն կը պահանջուէր մոռնալ Զմմառու աւանդական երգեցողութիւնը և որդեգրել Լեւոնեանի «յատուկ» մեղեդիները: Այս խնդրին յստակացման համար մենք յատուկ ձայնա-

[13] **Ղարիպեան** Յակոբ վ. (1922-2000), բնիկ Յունաստանէն, Զմմառ ուսանած է 11 երկար տարիներ և գրեթէ անգիր կերպով իւրացուցած է Զմմառեան երգեցողութիւնը: Ապա, երեք տարիներ միայն ուսանած է Լեւոնեան վարժարանին մէջ, Հռոմ: Անոր հետ բաւական երկար ու շահաւէտ հարցազրոյց ունեցած ենք 3-7 Մարտ 2000-ին, իր վախճանումէն կարճ ժամանակ առաջ:

[14] Հասցէ. Pontificio Collegio Armeno, San Nicola da Tolentino, via Veneto, Roma.

[15] Յետագային՝ Գրիգոր Պետրոս ԺԵ. Կաթողիկոս (1937-1962) և Կարդինալ:

գրութիւն-հարցազրոյցներ կատարեցինք Զմմառեան մի քանի կղերականներու հետ, որոնք այդ ժամանակաշրջանին Լեւոնեան յաճախած էին, ի մասնաւորի Հ. Յակոբ վ. Ղարիպեանի և Հ. Անդրանիկ վ. Կռանեանի հետ[16]: Անոնք կը պատմեն թէ ինչպէ՛ս «պայքարած» էին 1946-1954 տարիներուն Լեւոնեան Վարժարանին մէջ, Պետրոս Արք. Քէտիճեանի (պոլսահայ) մեծաւորութեան շրջանին, Հ. Յովսէփ վ. Քաֆթանճեանի[17] դէմ, որպէսզի հո՛ն ալ, Լեւոնեանի՛ մէջ, շարունակեն երգել ըստ Զմմառու երկու հարիւրամեայ աւանդութեան, մինչ Քաֆթանճեան կը պարտադրէր «Լեւոնեան» կոչուած հազիւ յիսուն տարին բոլորած «յատուկ աւանդութիւնը» տարածել: Իսկ 1960-էն սկսեալ մինչեւ 1981, Ներսէս Եպս. Սեթեանի (կրկին պոլսահայ) երկարամեայ շրջանին, Զմմառեան նոր ժառանգաւորները, այլևս ոչ միայն չեն հակաճառեր, այլ հլու հնազանդութեամբ կը հետեւին Լեւոնեան Վարժարանի ուսուցումներուն: Սեթեան և Քաֆթանճեան կը պատրաստեն ու կ'ընդհանրացնեն ձեռագիր եւրոպական նօթագրութեամբ ձայնագրեալ պատճենատիպ շարակնոցներ [9, 18, 19]:

Այսպէս՝ վարագոյրը քաշուած կը սեպուէր Զմմառու աւանդութեան վրայ. այլևս Զմմառեան կղերականները ընդհանրապէս չէին գիտակցեր թէ իրենք սեփական աւանդութիւն մը ունէին, և այս անորոշ վիճակը ժխտականօրէն կ'ազդէր նաև իրենց պատկանելիութեան գիտակցութեան վրայ: Միայն իմ երգեհոնի ուսուցիչս, 1970-ի ատենները[18], Հայր Ղեւոնդ վարդապետ Տէր Մինասեան[19] պարբերաբար ինծի կը յիշեցնէր (և բնականաբար՝ նաև ուրիշներու), թէ Զմմառ ունի աւանդական եղանակներ որոնք կը տարբերին Լեւոնեանէն և զորս հարկ էր վերակենդանացնել:

---

[16] **Կռանեան** Անդրանիկ վ. (1929-2017), բնիկ Լիբանանէն. վեց տարի Զմմառ մնալէն ետք կ'անցնի Լեւոնեան վարժարան (1946-1954): 2000-2001 տարիներուն բազմաթիւ անգամներ հանդիպում-հարցազրոյց ունեցած ենք իր հետ, գրեթէ ամբողջ ծիսական տարւոյն երգերը արձանագրած ենք իր ձայնով և իր դիպուկ խրատներով մեզ ուղղած ու քաջալերած է սոյն աշխատասիրութեան ընթացքին:

[17] **Քաֆթանճեան** Յովսէփ վ. (1908-1988), բնիկ Կոստանդնուպոլսէն. Լեւոնեանի մէջ աշակերտած է վերոնշեալ Աբրահամեան Արքեպիսկոպոսին, ապա երկու անգամոան համար՝ երկար տարիներ Լեւոնեանի մէջ շարականի երգեցողութեան ուսուցիչ կարգուած է (1938-1953 և 1960-1988):

[18] Այդ թուականներուն՝ ես Զմմառի Նորընծայարանի աւագ աշակերտ մըն էի:

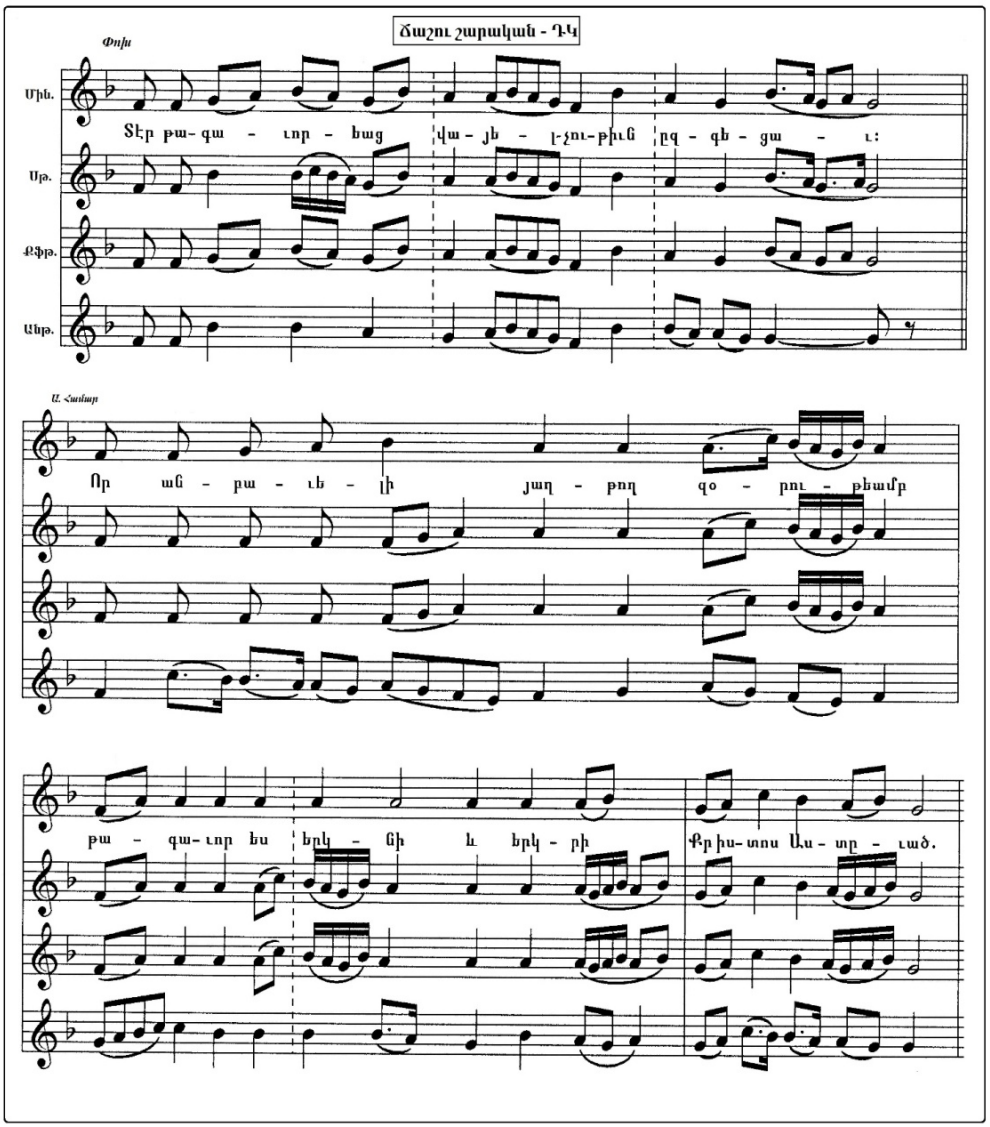
[19] **Տէր Մինասեան** Ղեւոնդ Վ. (1894-1977), ծնած՝ Մալաթիա, տասներկու տարեկանէն իվեր՝ գրեթէ իր ամբողջ կեանքը Զմմառու վանքին մէջ անցուցած էր: 27 տարեկանին սկսած էր երգեհոն (harmonium) նուագել սորվիլ: Իր երգեհոնիկը ապսպրած էր Իտալիայէն 1920-ին եւ իշու վրայ բարձած՝ Զմմառ հանել տուած էր: Լիբանանի մէջ գրեթէ առաջիններէն էր որ երգեհոն մը բերել կու տար: Բացի վանքի իր աշակերտներէն, լիբանանցի բազմաթիւ այլ կրօնաւորներ Հ. Ղեւոնդին քով կու գային նուագել սորվելու համար: Անոնց թիւին կը պատկանէր նաև 1972-2010-ի Քասլիքի Ս. Հոգի Համալսարանի Երաժշտութեան Ֆագուլթեթի հիմնադիր և Ամպիոնի Վարիչ՝ Հ. Լուի Հաժժ: Վանքէն ներս՝ Հ. Ղեւոնդ նորընծաներուն, ինչպէս Հ.Յ. Ղարիպեանին և Հ.Ա. Կռանեանին, կը դասաւանդէր գրաբար և շարականներու երգեցողութիւն:

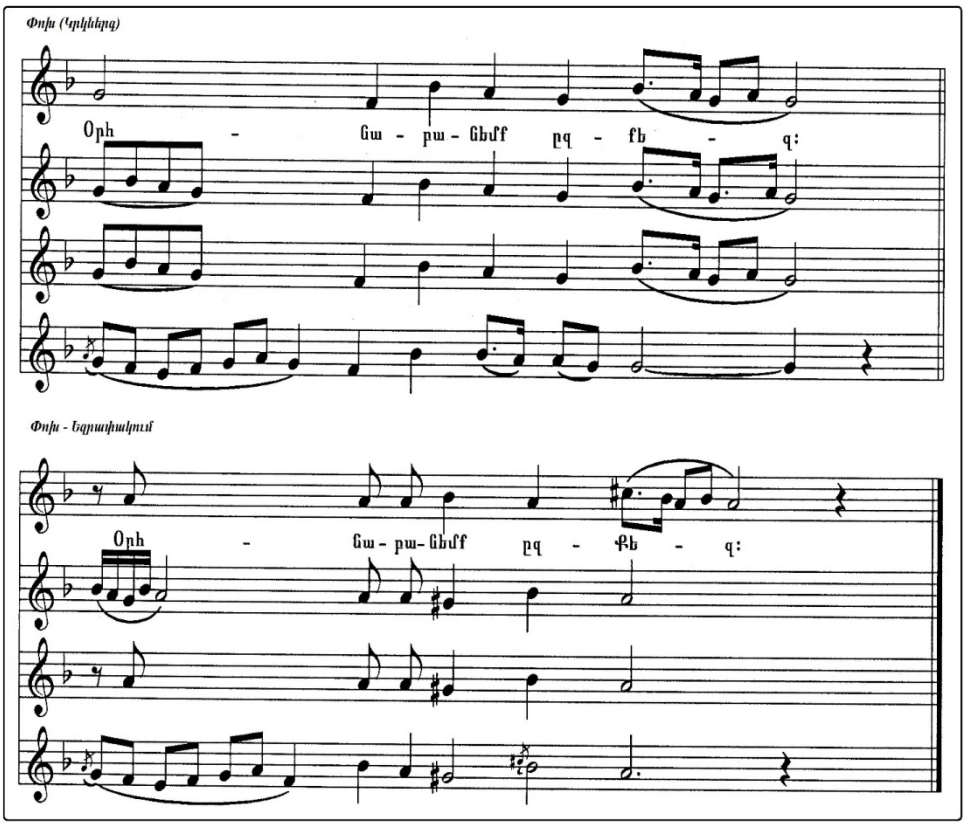
Արդ, մեր աշխատասիրութեան միջոցաւ կարելի եղաւ երեւան հանել Զմմառեան և Լեւոնեան երգեցողութեան տարբերակներու միջև տիրող ո՛չ միայն մեծ նմանութիւնը, այլ նաև անոնց միևնոյնութիւնը: Արդարեւ, երկուքն ալ նոյն ու միակ աղբիւրէն սկիզբ առած են, Արծիւեան Ա. Կաթողիկոսի Կիլիկիայէն բերուած տարբերակը: Մին՝ Արծիւեանէն փոխանցուած է Հայ Անտոնեաններուն և անոնցմէ Զմմառու Կղերին, միւսը նոյնպէս՝ Արծիւեանէն Հայ Անտոնեաններուն և անոնցմէ՝ Պոլսոյ Հայ Կաթողիկէ Կղերին որոնք իրենց կարգին մինչև Հռոմի Լեւոնեան Վարժարանը հասցուցած են:

Վերեւ նշուած Հ. Ղեւոնդ վ. Տէր Մինասեանի ձեռագիր նօթագրած Յարութեան կիրակիներու ութ ձայն Ճաշու շարականները, իրենց յատուկ փոխերով («*Տէր թագաւորեաց*»), ըստ Զմմառեան նախկին աւանդութեան, մեզի համար բաւական էր ապացուցանելու Զմմառեան և Լեւոնեան տարբերակներու նման-օրինակութիւնը. իսկ զանազանութիւնը կը կայանար միայն մի քանի աննշան և առաւել զարդարանքներով պաճուճուած Լեւոնեան տարբերակին մէջ: Աւելին՝ այս զոյգ տարբերակները իրարու շատ աւելի մօտիկութիւն ցոյց կուտային, քան այն հեռաւորութիւնը զոր կը ցուցադրէին միասնաբար՝ հայկական այլ տարբերակներու նկատմամբ (Էջմիածին, Վենետիկ եւ այլք, բացի Անթիլիասէն որ յաճախակի նմանութիւններ ունի Զմմառեանին հետ, գուցէ որովհետեւ անոր արմատնե՛րն ալ պատմականօրէն հարկ է որ պատկանէին Կիլիկիոյ աւանդութեան):

Առ ի բաղդատութիւն, ստորեւ կը ներկայացնենք Յարութեան Կիւրակէից Ճաշու ԴԿ շարականը չորս տարբերակներով.

- Վերէն առաջինը՝ (Մին.) նոթագրուած է Հ. Ղեւոնդ վ. Տէր Մինասեանի կողմէ, մօտաւորապէս 1973-ին: Երբոր երգեցինք զայն Զմմառու կղերականներուն առջեւ՝ բոլորն ալ խորթ զգացին, որուհետեւ չէին լսած այս եղանակները, այլև կ'երգէին միայն ինչ որ սորված էին Լեւոնեան Վարժարանին մէջ:
- Երկրորդը՝ (Սթ.) նոթագրուած է Լեւոնեանի Մեծաւոր Հ. Ներսէս վ. Սեթեանի կողմէ (*Շարականք և մեղեդիք Լեւոնեան Վարժարանի*, Հռոմ, 1964, էջ 42-48):
- Երրորդը՝ (Քֆթ.) ձեռագիր նոթագրութիւն մըն է Հ. Յովսէփ վ. Քաֆթանճեանի ստորագրութեամբ, 1980 թուականը կրող: Սա կը թուի անհատական պատշաճեցում մըն ըլլալ, Զմմառեան ու Լեւոնեան աւանդութիւնները միախառնելու ձգտումով:
- Չորրորդը՝ (Անթ.) Հայ Առաքելական Եկեղեցւոյ Անթիլիասի աւանդութիւնը ներկայացնող օրինակ մըն է, մեզի յանձնուած զայն ձեռագրող Զարեհ Արք. Ազնաւուրեանի կողմէ, 1999 թուականին:


Ճաշու շարական - ԴԿ
Փոխ
Միհ.
Տէր թա- գա - ւոր - եաց վա - յե - լ-չու-թիւն ըզ - գե - ցա - ւ:
Սթ.
Քֆթ.
Անթ.
Ա. Հանար
Որ ան - բա - ւե - լի յաղ - թող զօ - րու - թեամբ
թա - գա-ւոր ես երկ - նի և երկ - րի Քրիս-տոս Աս - տը - ւած.



Որպէս զարտուղի յատկանիշեր, Զմմառեան և Լեւոնեան տարբերակներու աւանդութիւնները գրառումները միասնաբար և միա՛յն անոնք՝

1. Կարգաւորման սկզբունքային աւանդական տարբերութեան մը կը կառչին ԱԿ ձայնեղանակին առընչութեամբ. անոնք ԱԿ բուն ձայնեղանակ կը դասաւորեն այն ձայնեղանակը որ ԱԿ դարձուածք կը համարուի հայկական ընդհանրացած դասակարգութեամբ և փոխադարձաբար հակառակը[20]:

[20] Այս հարցով զոյգ մը յիշատակում-կարծիքներու հանդիպած ենք: 1. Տնտեսեան Ե., նշ. աշխ., էջ 132. «Որ Նախիմաց *երգին ձեւը 'ի սկզբան շատ քիչ գործածուած և յետոյ ընդարձակուած է, որպէս կ'երեւի յետին դարերու մէջ յօրինուած ԱԿ. երգերէն*»: Իսկ տողատակով կ'աւելցնէ. «*ԱԿ եղանակի այս ձեւը դարձուածք կը համարուէր, թէ և ըստ երաժշտական օրինաց բուն ԱԿ եղանակ պէտք է համարուի սա*» [21, էջ 132]: 2. «*Եղել է կարծիք այն մասին, որ ժամանակի ընթացքում Ա կողմի և նրա «դարձվածքի» երգերը փոխադարձաբար խառնվել են և, որ այժմ Ա կողմ են անվանվում իրականում այդ ձայնի «դարձվածքի» երգերը և հակառակը*»: [Հոս կ'ակնարկէ Տնտեսեանին]: Ապա կը հանգչի հետեւեալ եզրակացութեան. «*Այս բոլորից հետեվում է, որ ԱԿ պէտք է անվանել ոչ թէ փոյուգիական հնչյունաշար ունեցող լադը և այդ լադի երգերը, այլ՝ ԱԿ «դարձվածք» համարվող էոլական հնչյունաշար ունեցող լադը և նրա երգերը*» [2, էջ 225-226]: Սոյն եզրակացութեամբ Աթայան իրաւունք կու տայ Զմմառեան-Լեւոնեան դիրքորոշման, որովհետեւ անոնց ԱԿ բուն ձայնը էոլական բնոյթ ունի: Ի վերջոյ, Անթիլիասի շարականներու

2. Կը գործածեն «*Դարձուկ*» եզրը փոխանակ *Դարձուած, Դարձուածք* կամ *Դարձ* եզրերուն:

3. Բացառապէս միայն մէկ *Դարձուկ* մը սովորութիւն ունին յատկացնելու երգուած ու գրառուած Ութ-ձայն Փոխերու ցանկին մէջ, այն ալ ԱԿ ձայնին:

4. Ընդհանրապէս քիչ թիւով Ստեղի եղանակներ ունին և անոնք գրեթէ միատեսակ են: Որպէս օրինակներ՝ *Սրբուհի Մարիամ սափոր ոսկի*, *Արծաթսիրութեամբ* և *Եկայք հաւատացեալք*, որոնց եղանակները հաւանաբար բերուած են Արեւելեան Հայաստանէն, Սարգիս Եպս. Աբրահամեանի միջոցաւ ըստ Յակոբ վ. Ղարիպեանի[21]:

Վերոնշեալ յատկանիշերուն կ'աւելցնենք վկայութիւն մը, նոյն Յ.վ. Ղարիպեանէն, ուր կը բացայայտնուի թէ Զմմառեանք բնաւ չեն ազդուած շարականներու կանոնաւորութեան տեսական դրոյթներու «արդի» (ԺԹ. և Ի. դարերու) անհատական ձեռնարկներէ, և ոչ իսկ դոյզն կերպով կը ճանչնային այլ հայ ծիսական տարբերակներ:

- «*Հիմա որովհետեւ այսօր կայ Պոլսոյ եղանակները, Մխիթարեաններունը, կայ էջմիածինը, չեմ գիտեր... Մերն ալ Զմմառեան կ'ըլլայ կոր: Յետոյ այս խազերը... Տէր Ղեւոնդը ոչ մէկ բացատրութիւն կրցաւ տալ:* [...] *Գոնէ բացատրէ՛ր: Բայց մենք խազերուն վրայէն կրնայինք երբեմն գուշակելով երգել: Անկէ վերջ, գոնէ քանի մը եղանակներ բերէր մեզի – Մխիթարեան, Պոլսական, Էջմիածնի- և բաղդատական մը ընէր... ո՛չ մէկը ըրաւ*»:

Եզրակացութիւններ

Մեր Ներածութեան մէջ յայտնած էինք թէ, մեր Աւարտաճառին սկիզբնեռուն՝ Զմմառեան ծիսական երգին տարբերակը օտարոտի հանգամանք մը ունէր, և թէ ան խիստ հեռու կ'երեւէր հայկական ընդհանուր աւանդութենէն: Սակայն ի վերջոյ պարզուեցաւ, որ արժանի էր արդար գնահատման, որովհետեւ ան կը ներկայացնէր երեք դարէ աւելի հին, մեծամասնութեամբ բերանացի կերպով պահպանուած, հայ շարականերգութեան հաւաքական

ձեռագիր նօթագրութիւնները թերթատելով, նշմարած ենք որ յաճախ այդտեղ ալ որոշ շփոթ մը կայ այս հարցին մէջ:

[21] Մէջբերումներ Հ. Յ. վ. Ղարիպեանի հետ մեր հարցարոյցներու պատասխաններէն. «*Աբրահամեանը, կրնայ ըլլալ, այո՛, Հայաստանէ՛ն: Անոր, զոր օրինակ՝ «Արծաթսիրութեամբ»ը* [...] *մանաւանդ «Սրբուհի Մարիամ սափոր ոսկի»* [...] *Այսքանը կը կարծեմ որ՝ Լեւոնեանը Հայաստանէն եկած է: Զմոռնաս որ իրենց ամենամեծ կղերականները Հայաստանէն են. Աղաճանեան, ուրիշ շատեր...* [Հ. Ղարիպեան չէր ուսումնասիրած Լեւոնեան Վարժարանի կատարեալ պատմականը: Վերը մենք նշեցինք թէ Լեւոնեան վարժարանի 11 մեծաւորներէն միայն երկուքը Հայաստանէն եկած էին, իսկ մնացեալները Պոլսոյ շրջանակէն էին] ...*Մանաւանդ Սարգիս Տէր Աբրահամեան: Ասիկա սարսափելի շարականներու խենթ էր, անգամ մը որ երգելու սկսէր՝ օ՜հ, կը քաշէ՜ր, կը քաշքշէր: Աւագ Ուրբաթ օրուան Թաղման ծանր եղանակը, ստեղին, «Եկայք հաւատացեալք»ը սարսափելի կը քաշքշէր: «Ասի, -ինծի ըսաւ Տէր Աբրահամեանը- էջմիածին աճուրդի կը հանէին-միայն ասիկա: Ան որ աւելի կը վճարէր՝ ա՛ն կ'երգէր: Օ՜օհ,այս երգը ամէնէն հիանալին է մեր ամբողջ շարականներուն մէջէն»: Ինքը երբոր կ'երգէր՝ աղուոր մը կ'երկնցներ...»:*

աւանդութիւն մը, որուն ակունքները կ՚երկարին մինչև ուշ միջնադարեան Կիլիկեան պաշտօներգութիւնը: Աւելին՝ Լիբանանեան-արաբական երկրի մը մէջ ապաստանելով, Զմմառի պէս անշուք գիւղակի մը անկիւնը, շա՜տ հեռու Հայաստանէն, Կոստանդնուպոլսէն և հայկական Երուսաղէմէն ու Վենետիկէն, բացարձակապէս անհաղորդ մնալով ԺԹ. և Ի. դարերու հայ շարականներգութեան կարգաւորման «արդի» տեսութիւններուն և յատկապէս Ն. Թաշճեանի հայկական նոր խազանիշերով շարականներու ձայնագրութեան շնորհաշատ աշխատութեան, Զմմառեան ծիսական երգին տարբերակը արժանի է դասուելու որպէս «անտեսուած» կիլիկեան հարազատ շարականներգութեան աւանդութեան հազուագիւտ ժառանգորդներէն և ուշագրաւ նմոյշներէն մին:

Այս յօդուածին մէջ նշուած տեղեկութիւններուն, Զմմառու աւանդ տրուած Աբրահամ Ա. Արծիւեանի Կիլիկեան տարբերակին, անոր փոխանցումներուն Հայ Անտոնեաններուն, Զմմառեան և Լեւոնեան կղերին, անոր ներկայ վիճակին լայն ու խորացուած ուսումնասիրութիւնները՝ վերեւ, Ներածականին մէջ յիշուած մեր Աւարտաճառին մէկ կարեւոր մասը կը գրաւեն:

Զմմառեան ծիսական երգեցողութեան տարբերակին աւանդական յատուկ բնութագրերը ի յայտ բերելէ ետք, վերլուծական, բաղդատական և լսողական միջոցներով, մեր գործը շարունակեցինք պատրաստելով «*Ձայնագրեալ Շարակնոց Ըստ Զմմառու Վանքին Աւանդութեան-Եւրոպական Նօթագրութեամբ*» հաստափոր ժողովածուն (հրատարակուած՝ Զմմառ-Լիբանան, 2007, 846 էջ):

Այս Շարակնոցին ապաւինելով է որ այժմ Զմմառեան կղերականները կը կատարեն իրենց պաշտօներգութիւնը Զմմառու վանքին մէջ թէ ի սփիւռս աշխահի, և բնականաբար նաեւ Հայաստանի մէջ[22]: Երկրորդ հատոր մը ևս պատրաստած ենք, Զմմառու աւանդական ծիսական անփոփոխ երգերու ամբողջական հաւաքածոյ մը, որ սակայն տպարան յանձնուած չէ ցարդ:

Գրականություն

1. Աբրահամ Պետրոս Ա. Արծիւեան Կաթողիկոսի համառօտ ինքնակենսագրութիւնը, Դիւան Զմմառու, թիւ 93:
2. Աթայան Ռ., Հայկական խազային նոտագրությունը, Երևան, 1959:
3. Աթանասեան Խ., Աբրահամ Պետրոս Ա. Կաթողիկոսը, Պէյրութ, 1959:
4. Աղեքսանդրեան Ա., Համառօտ պատմութիւն Կիլիկիոյ տասներկու Կաթողիկոսներու, Վենետիկ, 1906:
5. Անտոնեան Դիւան (ի Զմմառ), արկղ Դ:
6. Աստուածատուրեան Միքայէլ Եպիսկոպոս՝ Ընդարձակ վարք և պատմութիւն Աբրահամ Կաթողիկոսի, 1820, Դիւան Զմմառու, թիւ 207:
7. Գաստուե Ա., Զեկուցում հայկական երաժշտական արվեստի պատմության մասին, ԿՈՄԻՏԱՍԱԿԱՆ 2, Երևան, 1981, էջ 261-262:
8. Դիւան Զմմառու, արկղ Ա:
9. Երգեցողութիւնք Ժամերգութեան, Աւանդական Եղանակներ Ք.Լ. Դպրոցի որ ի Հռոմ, Վենետիկ, Ս. Ղազար, 1964:

[22] Հասցէ. Հայ Կաթողիկէ Ժողովրդապետության Կենտրոն, Երեւան, Քանաքեռ, Թբիլիսեան մայրուղի, 1/3:

10. Զմմառու Ձեռագրատուն, թիւ 33:

11. Թերզեան Մեսրոպ վ. Le Patriarcat de Cilicie et les Arméniens Catholiques (1740-1812), Dissertatio ad lauream in Facultate Iuris Canonici, Pontificiae Universitatis Gregorianae, Beyrouth, Bzommar, 1955:

12. Թերզեան Մ. Եպս., L'Institut Patriarcal de Bzommar (յետ մահու), Պէյրութ, 1983:

13. Թէքէեան Վարդան վ., Համառօտ կենսագրութիւն Աբրահամ Պետրոս Ա. Կաթողիկոսի, «Յուշամատեան Զմմառու Տիրամօր Վանքին հիմնարկութեան, 250-ամեակ», Լիբանան, 2001, Բ. Մաս:

14. Կոանեան Անդրանիկ Վ., Զմմառու վանքին Մեծաւորները, Զուարթնոց (Զմմառու վանքի պարբերաթերթ), 14, 1993:

15. Կոանեան Անդրանիկ Վ., Ծիսական հարցեր հայ կաթողիկէ առաջին պատրիարքներու ատեն, Զուարթնոց, 15, 1994:

16. Մոմճեան Միքայէլ Վարդապետ, Ուսումնասիրութիւն նուիրուած Աբրահամ Պետրոս Ա. Արծիւեան Կաթողիկոսի ծննդեան 300-ամեակին, Պէյրութ, 1979:

17. Ներսէսեան Գրիգոր վ. (կոչեցեալ՝ Նեփոտ, Արծիւեանի զարմիկը), Յուշեր, Զմմառու ձեռագրատուն, Քրէյմի Անտոնեաններու Դիւան, Արկղ 21, թիւ 1:

18. Շարականք և Մեղեդիք, Լեւոնեան Վարժարան, Հռոմ, 1964:

19. Շարականք ըստ Լեւոնեան Վարժարանի աւանդութեան, հինգ հատորներ, 1973:

20. Սեթեան Ներսէս Վ., Յուշամատեան Ք. Լեւոնեան Հայ Վարժարանի 1883-1958, Ս. Ղազար-Վենետիկ, 1958, Դիւան Լեւոնեան վարժարանի, թիւ 148:

21. Տնտեսեան Ե., Նկարագիր երգոց Հայաստանեայց Ս. Եկեղեցւոյ, «Պատմական ակնարկութիւն մը եկեղեցական եղանակաց վերայ», Բ-տպ., Պոլիս, 1933, էջ 177, տողատակի նշում:

22. Ֆրէյիա Ա., Բառարան լիբանանեան քաղաքներու և գիւղերու (արաբերէն), Բ. տպ., Պէյրութ, 1972:

23. Echo Catholique (Կաթողիկէ Արձագանգ), Փարիզ, Գ. տարի:

24. Raphael P. Le rôle des Maronites dans le retour des Eglises d'Orient, Beyrouth, 1935.

References

1. Abraham Petros A. Arc'iwean Kat'oghikosi hamar'o't inqnakensagrut'uny', Divan Zmmar'u, t'iv 93.

2. At'ayan R'., Haykakan xazayin notagrut'yiny', Erevan, 1959.

3. At'anasean X., Abraham Petros A. Kat'oghikosy', Pe'yrut', 1959.

4. Agheqsandrean A., Hamar'o't patmut'yun Kilikioy tasnerkov Kat'oghikosnerov, Venetik, 1906.

5. Antonean Divan (i Zmmar'), arkgh D.

6. Astuac'aturean Miqaye'l Episkopos՝ Y'ndard'ak varq ev patmut'yun Abraham Kat'oghikosi, 1820, Divan Zmmar'u, t'iv 207.

7. Gastue A., Zekucum haykakan erajhshtakan arvesti patmut'yan masin, KOMITASAKAN 2, Erevan, 1981, e'j 262-262.

8. Divan Zmmar'u, arkgh A.

9. Ergecoghut'yunq Jhamergut'ean, Avandakan Eghanakner Q.L. Dproci or i Hr'om, Venetik, S. Ghazar, 1964.

10. Zmmar'u D'er'agratun, t'iv 33.

11. T'erzean Mesrop v. Le Patriarcat de Cilicie et les Arméniens Catholiques (1740-1812), Dissertatio ad lauream in Facultate Iuris Canonici, Pontificiae Universitatis Gregorianae, Beyrouth, Bzommar, 1955.

12. T'erzean M. Eps., L'Institut Patriarcal de Bzommar (yet mahu), Pe'yrut', 1983.
13. T'e'qe'ean Vardan v., Hamar'o't kensagrut'yun Abraham Petros A. Kat'oghikosi, «Yushamatean Zmmar'u Tiramo'r Vanqin himnarkut'ean, 250-ameak», Libanan, 2001, B. Mas.
14. Kr'anean Andranik V., Zmmar'u vanqin Mec'avornery', Zvart'noc (Zmmar'u vanqi parberat'ert'), 14, 1993.
15. Kr'anean Andranik V., C'isakan harcer hay kat'oghike' ar'ajin patriarqneru aten, Zvart'noc, 15, 1994.
16. Momtwean Miqaye'l Vardapet, Usumnasirut'yun nvirovac' Abraham Petros A. Arc'ivean Kat'oghikosi c'nndean 300-ameakin, Pe'yrut', 1979.
17. Nerse'sean Grigor v. (kocheceal` Nep'ot, Arc'iveani zarmiky'), Yusher, Zmmar'u d'er'agratun, Qre'ymi Antoneanneru Divan, Arkgh 21, t'iv 1.
18. Sharakanq ev Meghediq, Levonean Varjharan, Hr'om, 1964.
19. Sharakanq y'st Levonean Varjharani avandut'ean, hing hatorner, 1973.
20. Set'ean Nerse's V., Yushamatean Q. Levonean Hay Varjharani 1883-1958, S. Ghazar-Venetik, 1958, Divan Levonean varjharani, t'iv 148.
21. Tntesean E., Nkaragir ergoc Hayastaneayc S. Ekeghecvoy, «Patmakan aknarkut'yun my' ekeghecakan eghanakac veray», B-tp., Polis, 1933, e'j 177, toghataki nshum.
22. Fre'yha A., Bar'aran libananean qaghaqneru ev giugheru (arabere'n), B. tp., Pe'yrut', 1972.
23. Echo Catholique (Kat'oghike' Ard'agang), P'ariz, G. tari.
24. Raphael P. Le rôle des Maronites dans le retour des Eglises d'Orient, Beyrouth, 1935.

РАЗНОВИДНОСТЬ ЛИТУРГИЧЕСКОГО РАСПЕВА МОНАСТЫРЯ БЗОММАР

ЭДВАРД ТОРИКЯН* (Ливан, Бейрут)

Для цитирования: Торикян, Эдвард: "Разновидность литургического распева монастыря Бзоммар". *Искусствоведческий журнал,* N 1 (2022): 101-115. DOI: 10.54503/2579-2830-2022.1(7)-101

Армянский литургический распев монастыря Бзоммар, перенятый из Сиса, на протяжении более чем трех веков был распространен в Ливане, в ничем не примечательном сельском уголке, вдали от Армении, Константинополя, армянского Иерусалима и Венеции. Бзоммарское духовенство не было знакомо с «современными» теориями армянских богослужебных песнопений XIX и XX веков, особенно с записью Н. Ташчяна гимнов в новоармянской системе нотации, что могло бы изменить подлинность передачи их традиции. Следовательно, варианты литургических песен монастыря Бзоммар могут быть причислены

* Заведующий музыкальной кафедрой факультета искусства, науки, музыки Ливанского университета Св. Духа, доктор музыкологии, профессор, участник международных конференций по арабской музыке, художественный руководитель и дирижер капеллы «Крунк» армянского католического патриархата. edouardtorokian@usek.edu.lb и edytoriguian@yahoo.fr, статья представлена 02.03.2022, рецензирована 20.04.2022, принята к публикации 20.05.2022.

к уникальным образцам шараканов Киликии, которые сохранились благодаря устной традиции, что указывает на их бóльшую достоверность.

В статье представлены основные этапы исторического развития Бзоммарского распева, а также их современное состояние и характерные особенности.

Ключевые слова: Абраам I Арцивян, Сис, монастырь Бзоммар, бзоммаряне, колледж Левонян, литургические песни, шараканы.

BZOMMAR MONASTERY'S VERSION OF THE ARMENIAN LITURGICAL CHANT

EDWARD TORIKIAN* (Lebanon, Beirut)

For citation: Torikian, Edward. "Bzommar Monastery's version of the Armenian liturgical chant", *Journal of Art Studies,* N 1 (2022): 101-115. DOI: 10.54503/2579-2830-2022.1(7)-101

The version of Armenian liturgical chant of the Bzommar monastery, imported from Sis, was sheltered and protected in Lebanon, an Arab country, at the corner of a humble village, quite far away from Armenia, Constantinople, the Armenian Jerusalem and Venice for more than three centuries. The Bzommarian clergy were completely unaware of the 19th and 20th centuries "modern" theories of the Armenian liturgical chant existence, especially of N. Tashjian's recording of the hymns with the new Armenian system of notation, that could have been altered the authenticity of the transmission of their tradition. Therefore, the Bzommarian version deserves to be considered one of the rare and attractive legatees and specimens of the "neglected" hymn tradition of Cilicia. This tradition was mostly orally preserved and transmitted, and it is a community tradition, rather than individual's interpretation, which makes it more reliable.

Here we are presenting the main stages of the Bzommarian's version historical course: its establishment, its transmission modes and circumstances, its current *status quo* and finally a brief inventory of its characteristic features.

Key words: Abraham I Ardzivian, Sis, the monastery of Bzommar, Bzommarians, the Antonine Armenians, the P. Leonine College, hymn chant.

* Head of Higher and Specialized Music Education programs in the School of Music & Performing Arts Faculty of Arts & Sciences, Holy Spirit University of Kaslik-Lebanon, Polyphonic arranger of Arabic and Syriac music, Arabic Music International conferences' Lecturer, Armenian Catholic Patriarchate Groong Choir's Artistic Director (1992-2016), Doctor of Arts, Associate Professor, edouardtorokian@usek.edu.lb & edytoriguian@yahoo.fr. The article was submitted on 02.03.2022, reviewed on 20.04.2022, accepted for publication on 20.05.2022.

ՀՏԴ : 78(479.25) + 681.3
DOI: 10.54503/2579-2830-2022.1(7)-116

ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ՎԵՐԼՈՒԾՈՒԹՅԱՆ ՆՈՐ ՄԵԹՈԴՆԵՐ ԵՎ ՀԵՌԱՆԿԱՐՆԵՐ (ՀԱՅ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ՕՐԻՆԱԿՈՎ)

ՏԱԹԵՎԻԿ ՇԱԽԿՈՒԼՅԱՆ*

Հղման համար. Շախկուլյան, Տաթևիկ: «Երաժշտության վերլուծության նոր մեթոդներ և հեռանկարներ (հայ երաժշտության օրինակով)»: *Արվեստագիտական հանդես,* N 1 (2022): 116-127. DOI: 10.54503/2579-2830-2022.1(7)-116

Հոդվածում քննարկվում է հայոց «Սասնա ծռեր» էպոսի՝ բանավոր ավանդույթով պահպանված երգերը համակարգչային վերլուծության ենթարկելու մի փորձ: The *Humdrum Toolkit* համակարգչային ծրագիրը հնարավորություն է տալիս վերլուծելու էպոսի երգերը և նոր մոտեցումներով պարզաբանելու որոշ հարցեր: Վերլուծությունը կատարվել է հոդվածի հեղինակի (երաժշտագետ), համակարգչային ինժեներ Էրիկա Բիսեզիի և երաժշտական հոգեբան Ռիչարդ Փարնկուտի գիտական համագործակցությամբ: Էպոսի երգերի հիմքում ընկած հնչյունաշարերը ներկայացնում են կցվող կվարտաներ տոնիկական հնչյունի վրա (Ռե[1]-Սոլ[1]-Դո[2]՝ Ռե տոնիկայի պայմաններում): Այսպիսի կառուցվածքը լիովին համապատասխանում է Կոմիտաս Վարդապետի՝ հայ ավանդական երաժշտության վերաբերյալ առաջադրած տեսությանը: Կոմիտասն իր տեսությունը ներկայացրել էր ավանդական երաժշտագիտության մոտեցմամբ՝ կիրառելով հայ երաժշտության էությանը համապատասխան վերլուծության նոր մեթոդներ, իսկ համակարգչային վերլուծության մեթոդը ենթադրում է մաթեմատիկական հաշվարկ: Հոդվածի հեղինակը կարևորում է այս մոտեցմամբ հայ երաժշտության վերլուծությունը, քանի որ արդի համաշխարհային երաժշտագիտական ուղղություններում համակարգչային հաշվարկը համարվում է «գիտական»՝ ի հակադրություն դասական վերլուծական մեթոդների:

Հայ երաժշտական երգացանկի ծրագրային վերլուծությունը լիովին ապացուցում է Կոմիտասի տեսության իրավացիությունը: Ակնհայտ է, որ այս մեթոդը թույլ կտա բացահայտել հայ երաժշտության վերլուծության նոր հեռանկարներ:

Բանալի բառեր՝ «Սասնա ծռեր», էպոս, թվային տեխնոլոգիաներ, համակարգչային վերլուծություն, «Համդրամ», Կոմիտաս, հայ երաժշտության տեսություն:

Ներածություն

Թվային տեխնոլոգիաների և համակարգչային միջոցների զարգացման ընթացքը վերջին տասնամյակներում հանգեցրել է երաժշտության հետազոտությունների նոր մեթոդների, որոնք մի կողմից կարող են ավանդական երաժշտագիտական հետազոտական մեթոդների առնչությամբ փոխլրացնող դեր ունենալ, բայց մյուս կողմից կարող են զանազան հակադիր հարցադրումներ առաջադրել: Եթե ավանդական երաժշտագիտության մեջ հետազոտող և վերլուծություններ կատարողն անմիջականորեն մարդն է, ապա թվային տեխնոլոգիաների պարագայում մարդը խնդիրը սահմանողն է, իսկ հետազոտությունը և վերլուծությունն իրականացնում է համակարգչային ծրագիրը՝ մարդու առաջադրած

* ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի երաժշտության բաժնի ավագ գիտաշխատող, Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտի գիտական բաժնի ղեկավար, արվեստագիտության թեկնածու, shakhkulyan@yahoo.com, institute@komitasmuseum.am, հոդվածը ներկայացնելու օրը՝ 15.10.2021, գրախոսելու օրը՝ 22.10.2021, տպագրության ընդունելու օրը՝ 20.05.2022:

հարցադրումների շրջանակներում: Այսպիսով՝ մարդ – համակարգիչ փոխգործակցությունը և՛ փոխհակադիր է, և՛ փոխլրացնող:

Անգամ այսպես կոչված համակարգային երաժշտագիտության (systematic musicology) մեջ ընդունված է, որ առաջին դեպքում հետազոտությունների արդյունքները սուբյեկտիվ են, քանի որ կախված են անհատի մոտեցումներից, մինչդեռ երկրորդն առաջադրում է օբյեկտիվ արդյունքներ՝ լինելով համակարգչային հաշվարկի ամփոփում: Ամենևին չհամաձայնելով այս տեսակետին՝ առիթ ընձեռվեց մասնակցելու համակարգային երաժշտագիտական հետազոտական մի ծրագրի, որի շրջանակներում հետազոտեցինք հայոց «Սասնա ծռեր» էպոսի երգվող հատվածները: Խոսքը վերաբերում է էպոսի՝ բանավոր ավանդույթով պահպանված ժողովրդական երգերին, որոնք հարյուրամյակներ, գուցեև հազարամյակներ սերնդեսերունդ փոխանցվելով, հասել են արդի ժամանակներ: Կոմիտաս Վարդապետն առաջինն է գրառել էպոսի առանձին հատվածներ, իսկ նրանից հետո գրառումներ են կատարել իր աշակերտները՝ Միհրան Թումաճանը [2, էջ 129], Սպիրիդոն Մելիքյանը [8, էջ 57 և 7, էջ 205], ապա նաև Արամ Քոչարյանը [11, էջ 54-86], Ալինա Փահլևանյանը [10, էջ 117-122] և այլք: Առաջ անցնելով՝ նշենք, որ ուսումնասիրությունները հաստատեցին հայ երաժշտության կառուցվածքային էության այն բնութագրիչները, որոնք ձևակերպված են Կոմիտասի աշխատություններում [4, էջ 153-164 և 5, էջ 120-132] և գիտականորեն ապացուցված են այլ երաժշտագետների ուսումնասիրություններում նույնպես [12]:

Համակարգչային ծրագիր

Թվային մեթոդով վերլուծություններ կատարող ծրագիր է Դեյվիդ Հյուրոնի ստեղծած «Համդրամը» (Humdrum), որը գոյություն ունի տասնամյակներ ի վեր և լայն տարածում է ստացել արևմտյան երաժշտագիտության ժամանակակից ուղղություններում [17 և 16, էջ 11-26]: Ծրագրին կարելի է «հանձնարարել» զանազան հաշվարկներ, համեմատություններ ու կարգավորումներ, այդ թվում՝

- ✓ փնտրել (որոշակի մոտիվ, կադենցիա և այլն),
- ✓ հաշվել (տվյալ ինտերվալի հաճախականությունը և այլն),
- ✓ դասավորել (օրինակ՝ լայն և նեղ դասավորությամբ ակորդներ),
- ✓ համեմատել (օրինակ՝ նույն գործի տարբեր խմբագրումները) և այլն:

Բոլոր պարագաներում խնդիրը, հարցադրումը, պահանջը ձևակերպողը հետազոտողն է:

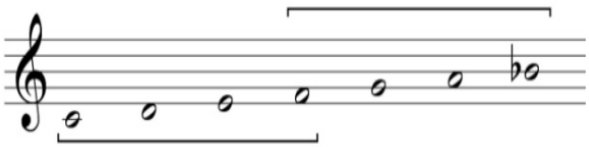
Կոմիտասի՝ հայ երաժշտության հնչյունաշարերի վերաբերյալ տեսությունը

Հայ բանահավաք, երաժշտագետ, կոմպոզիտոր Կոմիտաս Վարդապետը (1869-1935) իր գործունեության բոլոր ոլորտներում հանդես է եկել որպես նորարար, հայտնագործող՝ բառի լիարժեք իմաստով: Կոմիտասը, հիմնվելով հազարավոր ժողովրդական և հոգևոր երգերի վերլուծության արդյունքների վրա, ձևակերպել է հայ ավանդական երաժշտության հնչյունաշարերի կառուցվածքային էությունը:

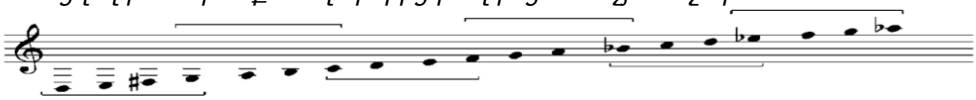
Ինչպես հայտնի է, ըստ նրա տեսության՝ հայ երաժշտության հիմքում ընկած հնչյունաշարերը բաղկացած են կցվող, այլ ոչ թե հարևանությամբ գտնվող քառալարերից (տետրախորդներից): Այսպես, եթե արևմտաեվրոպական երաժշտության մաժոր-մինորային համակարգի և դրան պատմականորեն նախորդած այսպես կոչված «միջնադարյան լադերի» հիմքում ընկած հնչյունաշարերի երկու քառալարերից առաջինի վերջին և երկրորդի առաջին հնչյունները հարևանությամբ են գտնվում, ապա հայ երաժշտության պարագայում երկրորդ քառալարի առաջին հնչյունը համընկնում է առաջինի վերջին հնչյունին: Ավելին, պայմանական երկրորդ քառալարի վերջին հնչյունից սկսվում է երրորդը և այսպես շարունակ: Այլ կերպ ասած՝ յուրաքանչյուր հաջորդ քառալարի առաջին հնչյունը իր նախորդ քառալարի վերջին հնչյունի հետ նույնն է: Ստորև բերվող նոտային օրինակը տեսանելիորեն ցույց է տալիս քառալարերի հարաբերակցությունը հայ երաժշտության մեջ [1]:

Նոտային օրինակ 1

Երկու իոնական քառալարերի հարաբերակցությունը հայ երաժշտության մեջ.



Կցվող իոնական քառալարերից բաղկացած հնչյունաշար



Քառալարերի ներքին կառուցվածքը կարող է լինել տարբեր: Այսպես, հայ երաժշտության մեջ հանդիպում են իոնական, դորիական, փոյուգիական, ինչպես նաև մեծացված սեկունդայով քառալարերից կազմված հնչյունաշարեր, որտեղ մեծացված սեկունդան կարող է գտնվել քառալարի ներքևում, մեջտեղում կամ վերևում: Գործնականորեն նույն երգի կամ երաժշտական միավորի մեջ կարող են հանդիպել մեկից ավելի տեսակի քառալարեր, ինչպես, օրինակ, դորիական և մեծացված սեկունդայով քառալարերը:

Քառալարերի «կցման» սկզբունքն ի հայտ է բերում ինքնատիպ կառուցվածքային նկարագիր և հետևաբար նաև ինքնատիպ երաժշտական նյութ: Այս իրողությունը հետազոտվել և պարզաբանվել է մի շարք երաժշտագետների աշխատություններում, այդ թվում՝ Կոմիտասի [4 և 5], Ք. Կուշնարյովի [12], Մ. Բրուտյանի [1], Է. Փաշինյանի [14, էջ 194-212]: Ամփոփելով երաժշտագետների հետազոտությունները՝ ստորև թվարկենք առանձնահատկություններից մի քանիսը:

✓ Միևնույն հնչյունը օկտավային տարբեր տեղակայումներում հանդիպում է բնական և ալտերացված տարբերակով: Մեր օրինակում համատեղ գոյություն

ունեն փոքր օկտավի սի և առաջին օկտավի սի բեմոլ հնչյունները, փոքր օկտավի ֆա դիեզ և առաջին օկտավի ֆա հնչյունները, առաջին օկտավի մի և երկրորդի մի բեմոլ հնչյունները և այլն:

✓ Միևնույն հնչյունը տարբեր օկտավներում տարբեր գործառութային դեր ունի: Օրինակ, եթե տոնիկան առաջին օկտավի դո-ն է, որը քառալարի առաջին հնչյունն է, ապա երկրորդ օկտավում դո-ն տվյալ քառալարի երկրորդ հնչյունն է, այսինքն՝ խիստ անկայուն աստիճան է:

✓ Հնչյունաշարը ունենում է միայն մեկ կենտրոնական հնչյուն՝ տոնիկա: Օրինակ՝ առաջին օկտավի դո տոնիկայի պայմաններում այլ օկտավներում դո-ն տոնիկա չէ:

✓ Քառալարերի տվյալ համակարգն առաջ է բերում կայուն-անկայուն աստիճանների բոլորովին այլ համակարգ: Կվարտա ինտերվալը ձեռք է բերում առաջատար նշանակություն, իսկ երկու կցվող կվարտաներից գոյացած սեպտիմա ինտերվալը դրսևորվում է որպես «ոչ անկայուն»:

✓ Եթե արևմտաեվրոպական երաժշտության մեջ հարևան քառալարերի գումարը առաջ է բերում օկտավայնություն, ապա այս պարագայում կցվող քառալարերի գումարից գոյանում է փոքր սեպտիմա ինտերվալը, որը, փաստորեն, յուրահատուկ դիրքում է հայտնվում:

Հայ երաժշտության կառուցվածքային այսպիսի նկարագիրը բնորոշ է ավանդական ժանրերի բոլոր տեսակներին՝ ներառյալ հայոց «Սասնա ծռեր» էպոսի երգերին: Պահպանված և գրառված ավելի քան 40 երգերը, որոնք հետազոտողները համարում են երգվող հատվածներ [13, էջ 131], արտացոլում են հնչյունաշարերի այս սկզբունքը:

Համագործակցություն/նախապատմություն

Ավստրիայի Գրացի համալսարանի համակարգային երաժշտագիտության կենտրոնում (Zentrum für Systematische Musikwissenschaft) հետթեկնածուական հետազոտական աշխատանքի շրջանակներում հայ երաժշտության մասին դասախոսությունից հետո առաջարկ ստացա հայ երաժշտությունը հետազոտել համակարգչային ծրագրով նույնպես, քանի որ, ըստ կենտրոնի մասնագետների, անհատի (տվյալ դեպքում՝ Կոմիտասի) կարծիքի վրա հիմնվող գիտական հիմնավորումը սպառիչ չէ: Կոմիտասյան տեսության վերաբերյալ որևէ կասկած չունենալով հանդերձ՝ համաձայնեցի կատարել այդպիսի հետազոտություն՝ արևմտյան երաժշտագիտական հաստատություններում ընդունված «ոչ բավարար գիտական», «հումանիտար» չափանիշներով ներկայացված տեսությունը մաթեմատիկական ձևակերպումներով հաստատելու համար: Թեև երաժշտական լսողությունը միանգամայն տրամաբանորեն ընկալում է Կոմիտասի ձևակերպած մտածողությունը հայ երաժշտության առնչությամբ, սակայն այս դեպքում ակնհայտ էր, որ ոչ հայկական լսողության ու ընկալման համար իրողությունը միանշանակ չէր, հետևաբար մասնագետ երաժշտագետների համար լրացուցիչ պարզաբանումների, ապացույցների կարիք էր առաջանում:

Ընտրեցինք «Սասնա ծռերի» երգերը: Հետազոտական աշխատանքը ենթադրում էր տարբեր հմտությունների տիրապետող մասնագետների համագործակցություն: Ծրագրում ընդգրկվեցին համակարգչային ինժեներ Էրիկա Բիսեզին և համակարգչային երաժշտագետ, երաժշտական հոգեբան Ռիչարդ Փարնկուտը: Հետազոտական խմբով ձևակերպեցինք խնդիրներն ու առաջադրանքները և քայլ առ քայլ իրականացրինք գործընթացը:

Առաջադրանք

Մեր հետազոտական խմբի գլխավոր խնդիրն էր «ստուգել» կոմիտասյան տեսության ճշմարտացիությունը նոր տեխնոլոգիաների առաջադրած վերլուծական մեթոդներով: Խնդիրը ցանկացած հայազգի հետազոտողի (նաև իմ) դիտանկյունից անհեթեթ է թվում, սակայն ոչ հայազգի հետազոտողների համար էլ, ընդհակառակը, անհասկանալի է Կոմիտասի գործունեության նկատմամբ անմնացորդ վստահությունը: Ահա թե ինչու կարևորեցի նման մեթոդով հայ երաժշտության ինքնատիպության «վավերականացումը»: Նշված խնդիրը լուծելու նպատակով «Սասնա ծռեր» էպոսի երգերի առնչությամբ ծրագրին տվեցինք մի քանի առաջադրանք.

1) հաշվել ողջ երաժշտական զանգվածի մեջ հնչյունային քանակական գերակայությունը, այսինքն՝ յուրաքանչյուր հնչյունի դրսևորման քանակը.

2) հաշվել այն հնչյունների քանակական ցուցանիշը, որոնք հանդիպում են մեկ քառորդ և ավելի տևողություններով.

3) հաշվել ինտերվալային կազմի դրսևորումները, այսինքն՝ դուրս բերել, թե որ ինտերվալը քանի անգամ է հանդիպում տվյալ երկացանկում:

Այսպիսի առաջադրանքի հիմքում արևմտյան երաժշտագիտության մեջ լայն տարածում ունեցող այն թեզն է, ըստ որի երաժշտության մեջ հնչյունների քանակական ցուցանիշն է պայմանավորում դրանց հիերարխիան կամ գործառութային կարևորությունը տվյալ լադատոնայնական համակարգում: Գաղափարի հեղինակը այս թեզն առաջարկել է հոգեբանական ընկալման ստուգման ճանապարհով [18]: Թեզը զարգացրել են այլ երաժշտագետներ նույնպես [22, էջ 268-286; 15; 21, էջ 334]: Այսպես, պարզվում է՝ Մոցարտի ստեղծագործություններում տոնիկան քանակապես ամենից հաճախ հանդիպող հնչյունն է, հինգերորդ աստիճանի դոմինանտը՝ երկրորդ ամենից հաճախ հանդիպողը, և այսպես շարունակ:

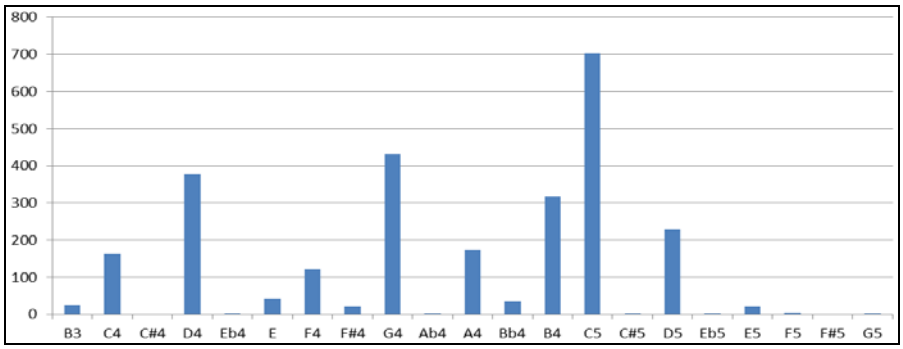
Քանի որ «Սասնա ծռերի» երգերը գրառվել են տարբեր տոնայնական դիրքերում՝ կախված թե՛ բանահավաք-գրառողից, թե՛ կրողից, հետևաբար վերլուծական աշխատանքի համար բոլոր երգերը փոխադրել ենք միևնույն տոնայնության մեջ՝ առաջին օկտավի ռե տոնիկայով: Փոխադրման նպատակը համեմատության համար համանման պայմաններ ստեղծելն էր: Նոտագրության մեջ ստիպված ենք եղել բոլոր մելիզմները (ֆորշլագներ, զանազան զարդհնչյուններ, հնչյունախմբեր) գրառել իրական տևողությամբ՝ ռիթմական պատկերը ձևավորելով հիմնական հնչյունից տևողություն «վերցնելու» սկզբունքով: Փոփոխությունն անհրաժեշտ էր համակարգչային ծրագրին համապատասխանեցնելու նպատակով:

Հնչյունային գերակայություն

«Humdrum» համակարգչային ծրագրի հաշվարկային վերլուծությամբ պարզվեց, որ «Սասնա ծռեր» էպոսի երգերում, առաջին օկտավի ռե տոնիկայի պայմաններում, ամենից ավելի հաճախ հանդիպող հնչյուններն են երկրորդ օկտավի դո-ն, առաջին օկտավի սոլ-ը և առաջին օկտավի ռե-ն: Այսինքն՝ ամենից ավելի հաճախ հանդիպող հնչյուններն են առաջին, չորրորդ և յոթերորդ աստիճանները, որոնք միմյանց նկատմամբ հարաբերվում են կվարտաներով: Հայ երաժշտագիտության մեջ շատ է քննարկվել կվարտայնության հանգամանքը ինչպես ավանդական երաժշտության մեջ առհասարակ, այնպես էլ Կոմիտասի ստեղծագործություններում [3]: Կվարտայնությունը հաճախ հանդիպող իրականություն է այլ ոչ արևմտյան մշակույթներում նույնպես [9, էջ 189-205]: Ստորև ներկայացվող դիագրամը, որը կատարվել է Կրամհենսլ-Կեսլեր մեթոդով [19, էջ 334-368], տեսանելիորեն ցույց է տալիս հնչյունների դրսևորման հիերարխիան:

Դիագրամ 1

«Սասնա ծռեր» էպոսի երգերի մեջ հնչյունային քանակական դրսևորումները: Հորիզոնական առանցքը ցույց է տալիս հնչյունաբարձրությունները՝ փոքր օկտավի սի-ից մինչև երկրորդ օկտավի սոլ-ը: Ուղղահայաց առանցքը ցույց է տալիս յուրաքանչյուր հնչյունի կրկնվելու քանակը:

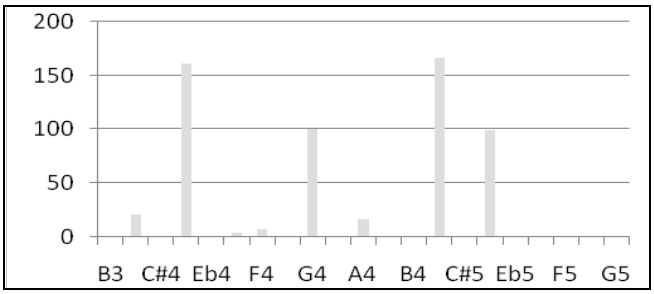


Ուշագրավ է այն հանգամանքը, որ առաջին օկտավի սի-ն հաջորդ գերական է այս շարքում: Կվարտայնության շրջանակներում այսպիսի «անհամապատասխանության» հարցի պատասխանը գտնում ենք «Humdrum»-ին տրված մեր հաջորդ առաջադրանքում:

Չէ՞ որ հնչյունների գործառութային կշիռը կարող է արտահայտվել ոչ միայն քանակական արտահայտությամբ, այլև տևողությամբ: Այսպես, որևէ հնչյուն կարող է հանդիպել ավելի քիչ քանակով, սակայն երկար տևողությամբ հնչյուններով: Եվ ընդհակառակը՝ որևէ հնչյուն կարող է ունենալ քանակական մեծ ցուցանիշ՝ առանց էական ժամանակային տևողության: Այս մտայնությամբ էլ ծրագրին հանձնարարեցինք հաշվել այն հնչյունները, որոնք հանդիպում են քառորդ և ավելի տևողություններով: Պատկերը հետևյալն է.

Դիագրամ 2

«Սասնա ծռեր» էպոսի երգերի մեջ քառորդ և ավելի տևողությամբ հնչյունների քանակական դրսևորումները: Հորիզոնական առանցքը ցույց է տալիս հնչյունաբարձրությունները՝ փոքր օկտավի սի-ից մինչև երկրորդ օկտավի սոլ-ը: Ուղղահայաց առանցքը ցույց է տալիս յուրաքանչյուր հնչյունի կրկնվելու քանակը:



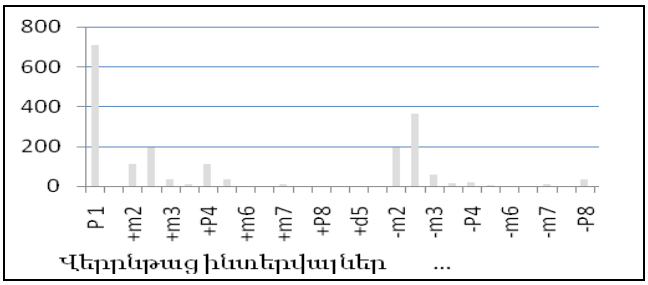
Երկրորդ դիագրամը տեսանելիորեն ցույց է տալիս, որ սի հնչյունը, որն առաջին դիագրամում մեծ հաճախականություն ուներ, քանակային որևէ կարևորություն չունի: Այսինքն՝ ընդհանուր տևողության իմաստով գերակշիռ են երկրորդ օկտավի դո, առաջին օկտավի ռե և առաջին օկտավի սոլ հնչյունները, որոնք տեղակայված են կվարտա հարաբերակցությամբ: Իսկ առաջին օկտավի սի-ի մասնակցությունը հիմնականում մելիզմատիկայի շրջանակներում է, ուստի նրան առանցքային դեր չի կարող վերագրվել:

Ինտերվալային գերակայություն

«Humdrum» ծրագրի հաջորդ առաջադրանքը վերընթաց և վարընթաց ինտերվալների հաշվարկն էր՝ կրկին գերակայության ցուցիչները պարզաբանելու նպատակով: Վերլուծության մեջ ընդգրկված են նաև ֆրազամիջյան ինտերվալները: Արդյունքը հետևյալն է.

Դիագրամ 3

«Սասնա ծռեր» էպոսի երգերի մեջ հանդիպող ինտերվալների դրսևորումները:



Մաքուր պրիման ամենից ավելի հաճախ հնչող ինտերվալն է՝ հիմնականում երգերի ասերգային բնույթով պայմանավորված: Հաջորդ առաջատարները մեծ

և փոքր սեկունդաներն են ինչպես վերընթաց, այնպես էլ վարընթաց ուղղություններով: Որոշակի քանակական դրսևորում ունեն նաև տերցիաները: Սակայն ամենից հատկանշականը կվարտա ինտերվալի քանակական ցուցիչն է, մի հանգամանք, որը բխում է հայ երաժշտության կառուցվածքից և նաև համապատասխանում է հայ երաժշտության վերաբերյալ Կոմիտասի տեսությանը: Ավելին՝ այստեղ կարևոր դեր ունի նաև փոքր սեպտիմա ինտերվալը, որի դրսևորումը հայ երաժշտական մշակույթում խիստ մատնանշելի է, քանի որ սեպտիման որպես ինքնուրույն իմաստային միավոր հազվադեպ և միայն որոշակի համատեքստում է պատահում այլ երաժշտական մշակույթներում:

Սեպտիմայի առկայությունը այստեղ պարզաբանվում է նրա «կայուն» նշանակությամբ: Եթե արևմտյան երաժշտության մեջ սեպտիման դիսոնանս և պարտադիր լուծում պահանջող ինտերվալ է, ապա հայ երաժշտության մեջ այն կոնսոնանսի դեր ունի, քանի որ գոյանում է երկու կցվող կվարտաների գումարման շնորհիվ: Սա է պատճառը, որ հայ երաժշտության մեջ սեպտիման լիովին ընկալելի և կոնսոնանս ինչողությամբ է օժտված: Այստեղից էլ հետևում է նրա հորիզոնական ազատ կիրառությունը էպոսի երգերում:

Համակարգչային ծրագրով վերլուծության այլ փորձ

Թեև էպոսի երգերը լիարժեք ապացուցում են Կոմիտասի տեսության անվիճելի հիմքերը, սակայն ապացուցելիության նոր մակարդակի համար պետք է վերլուծությունները շարունակել այլ երկացանկով նույնպես: Եթե էպոսի երգերը հայկական ֆոլկլորային երաժշտության շերտն են ներկայացնում, ապա հարց է առաջանում. արդյո՞ք նույն արդյունքները կարող են գոյություն ունենալ հոգևոր երաժշտության ոլորտում նույնպես: Հարցադրումն է՛լ ավելի գրավիչ է դառնում Կոմիտասի թեզի առնչությամբ, ըստ որի հայ հոգևոր և ժողովրդական երաժշտությունը «քույր և եղբայր» են [6, էջ 22]:

Հոգևոր երաժշտության ոլորտում հետազոտություն են անցկացրել երաժշտագետ Միեր Նավոյանը և ծրագրավորող Էրիկա Բիզեզին: Հետազոտության առարկան Գրիգոր Նարեկացու տաղերն են: Արդյունքները նույնքան ուշագրավ են, որովհետև Գրիգոր Նարեկացու տաղերի պարագայում նույնպես քանակային առումով առաջատար ինչյունները հարաբերակցվում են կվարտաներով [20, էջ 55-63]:

Եզրակացություններ

Ժամանակակից աշխարհում գիտության տարբեր ոլորտներում ձևավորվում են նոր մոտեցումներ, որոնցում հատուկ դեր ունեն թվային տեխնոլոգիաները: Բնականաբար, երաժշտությունը չի կարող շրջանցել գիտության զարգացումը, ավելին՝ տեխնոլոգիաների առաջադրած հետազոտական նոր հնարավորությունները: Թեև ավանդական երաժշտագիտության դիրքերից ոչ միշտ է համոզիչ որոշ նոր մոտեցումների իրավացիությունը, սակայն, ակնհայտորեն, դրանք կարող են էականորեն օժանդակել երաժշտագիտության զարգացմանը: Ավելին, եթե աշխարհում թվային տեխնոլոգիաների միջոցով երաժշտության

հետազոտությունը լայն տարածում է ստացել, ապա խիստ գրավիչ է հայ երաժշտությունը նույնպես անցկացնել վերլուծական նման ճանապարհով:

Այսպիսով՝

✓ համակարգչային/հաշվարկային վերլուծությունը լիովին հաստատում է Կոմիտասի՝ հայ երաժշտության առնչությամբ ձևակերպած տեսության իրավացիությունը.

✓ համակարգչային/հաշվարկային վերլուծությունը հավելյալ անգամ հաստատում է հայ հոգևոր և ժողովրդական երաժշտության «քույր և եղբայր» լինելու թեզը:

Իսկ սա նշանակում է, որ ժամանակակից աշխարհում գոյություն ունեցող նորագույն մեթոդները հայ երաժշտության վերլուծության համար նոր հորիզոններ կարող են բացել:

Գրականություն

1. Բրուտյան Մարգարիտ, Հայ ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործություն, Երևան, «Ամրոց գրուպ», 2014:

2. Թումաճան Միհրան, Հայրենի երգ ու բան, հ. 4, կազմող և խմբագիր՝ Զ. Թագակչյան, Հ. Պիկիչյան, Երևան, «Զանգակ», 2005:

3. Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, հ. 10, կազմեց, խմբագրեց և ծանոթագրեց Ռ. Աթայանը, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2000:

4. Կոմիտաս, Հայ յեկեղեցական յերաժշտություն, Հոդվածներ յեվ ուսումնասիրություններ, հավաքեց՝ Ռ. Թերլեմեզյան, Յերեվան, Պետական հրատ., 1941:

5. Կոմիտաս Վարդապետ, Հայ եկեղեցական երաժշտութիւն, Ուսումնասիրութիւններ եւ յօդուածներ, գիրք Ա, Երևան, «Սարգիս Խաչենց», 2005:

6. Կոմիտաս Վարդապետ, Նամականի, կազմող՝ Գ. Գասպարյան, Երևան, Սարգիս Խաչենց-Փրինթինֆո, 2009:

7. Մելիքյան Սպիրիդոն, Հայ ժողովրդական երգեր և պարեր, Երևան, Հայպետհրատ, 1949:

8. Մելիքյան Սպիրիդոն, Ուրվագիծ հայ յերաժշտության պատմության, սկսած ամենահին շրջաններից մինչև Հոկտեմբերյան հեղափոխությունը, Յերեվան, Մելքոնյան ֆոնդ, 1935:

9. Շախկուլյան Տաթևիկ, Կոմիտասը և «Սասնա ծռեր» էպոսի երգերը, Կոմիտասական 3, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2019, էջ 189-205:

10. Սահակեան Արուսեակ, Փահլեւանեան Ալինա, «Սասնայ ծռեր» դյուցազնավէպ, Փասադենա, «Դրազարկ», 1996:

11. Քոչարյան Արամ, Հայ վիպական երգեր, Հայ ավանդական երաժշտություն, պրակ VII, Երևան, «Ամրոց գրուպ», 2012:

12. Кушнарев Христафор, Вопросы истории и теории армянской монодической музыки, Ленинград, Гос. муз. изд., 1958.

13. Пахлеванян Алина, Эпика и эпическое пение в традиционной культуре армянского народа, Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտի տարեգիրք, հատ. Գ, Երևան, Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտի հրատ., 2018, էջ 108-127.

14. Пашинян Эдуард, Универсальная суперладовая система в армянской музыке, Историко-филологический журнал, АН Арм. ССР, Ереван, 1973, 3 (62).

15. Aarden Bret J., Dynamic Melodic Expectancy, Ohio State University, Columbus, unpublished doctoral dissertation, 2003.

16. Huron David, Music information processing using the Humdrum Toolkit: Concepts, examples, and lessons. Computer Music Journal, 2002, 26(2).

17. Huron David, The Humdrum Toolkit: Reference manual. Stanford, CA: Centre for Computer Assisted Research in the Humanities, 1995.

18. Krumhansl Carol, Cognitive Foundations of Musical Pitch (New York: Oxford University Press, 1990.

19. Krumhansl Carol & Kessler Edward, Tracing the Dynamic Changes in Perceived Tonal Organization in a Spatial Representation of Musical Keys. Psychological Review (1982, 89.4).

20. Navoyan Mher, The Theoretical Basis of Komitas's Concept Concerning Armenian Secular and Sacred Music, in: Komitas Museum-Institute Yearbook, Vol. 4, Yerevan, Publication of Komitas Museum-Institute, 2019, p. 44-52.

21. Parncutt Richard, The Tonic as triad: Key profiles as pitch salience profiles of tonic triads. Music Perception, 2001.

22. Smith Nicholas A. & Schmuckler Mark A., The perception of tonal structure through the differentiation and organization of pitches. Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance, 2004.

References

1. Brutyan Margarit, Hay zhoghovrdakan yerazhshtakan steghtsagortsutyun [Armenian Folk Music Creation], Yerevan, "Amrots Group", 2014.

2. Toumajan Mihran, Hayreni yerg u ban [Native Song and Verse], Vol. 4, compiled and edited by Z. Tagakchian and H. Pikichian, Yerevan, "Zangak", 2005.

3. Komitas, Yerkeri zhoghovatsu [Works], Vol. 10, compiled, edited and commented by R. Atayan, Yerevan, "Gitutyun" publishing of NAS RA, 2000.

4. Komitas, Hay yekeghetsakan yerazhshtutyun [Armenian Church Music], in: Hodvatsner yev usumnasirutyunner [Articles and Studies], collected by R. Terlemezian, Yerevan, State edition, 1941.

5. Komitas Vardapet, Hay yekeghetsakan yerazhshtutyun [Armenian Church Music], in: Usumnasirutyunner yev hodvatsner [Studies and Articles], book 1, Yerevan, "Sargis Khachents" publishing, 2005.

6. Komitas Vardapet, Namakani [Letters], compiled by G. Gasparian, Yerevan, "Sargis Khachents-Printinfo" publishing, 2009.

7. Melikian Spiridon, Hay ahoghovrdakan yerger yev parer [Armenian Folk Songs and Dances], Yerevan, Arm. State edition, 1949.

8. Melikian Spiridon, Urvagits hay yerazhshtutyan patmutyan [Sketches of Armenian Music History], Yerevan, Melkonian Fund, 1935.

9. Shakhkulyan Tatevik, Komitas yev "Sasna tsrer" eposi yerger [Komitas and Songs from Sasna Tsrer Epic], in: Komitasakan 3, Yerevan, "Gitutyun" publishing of NAS RA, 2019, p. 189-205.

10. Sahakean Arusiak & Pahlevanian Alina, Sasna Tsrer dyutsaznavep [The Epic Daredevils of Sassoun], Pasadena, "Drazark", 1996.

11. Kocharian Aram, Hay vipakan yerger [Armenian Epic Songs], in: Hay avandakan yerazhshtutyun [Traditional Armenian Music], Vol. 7, Yerevan, "Amrots Group", 2012.

12. Kushnaryov Xristafor, Voprosi istorii I teorii armyanskoi monodicheskoi muziki [Issues of History and Theory of Armenian Monodic Music], Leningrad, State edition, 1958.

13. Pahlevanian Alina, Epika I epicheskoe penie v traditsionnoi culture armianskogo naroda [Epics and Epic Singing in Traditional Armenian Culture], in: Komitas Museum-Institute Yearbook, Vol. 3, Yerevan, Publication of Komitas Museum-Institute, 2018, p. 108-127.

14. Pashinian Eduard, Universalnaya superladovaya sistema v armianskoi muzike [The Universal Super-Modal System in Armenian Music], in: Historical-Philological Journal, Yerevan, 1973, 3 (62).

НОВЫЕ МЕТОДЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ МУЗЫКАЛЬНОГО АНАЛИЗА (НА ПРИМЕРЕ АРМЯНСКОЙ МУЗЫКИ)

ТАТЕВИК ШАХКУЛЯН*

Для цитирования: Шахкулян, Татевик: “Новые методы и перспективы музыкального анализа (на примере армянской музыки)”. *Искусствоведческий журнал,* N 1 (2022): 116-127. DOI: 10.54503/2579-2830-2022.1(7)-116

Статья являет собой попытку компьютерного анализа песен эпоса «Сасунские безумцы», сохранившихся в устной традиции. Компьютерная программа The *Humdrum Toolkit* позволяет провести анализ песен из армянского эпоса и тем самым получить ответ на ряд связанных с ними вопросов.

Анализ был проведен автором статьи в сотрудничестве с компьютерным инженером Эрикой Бисези и музыкальным психологом Ричардом Фарнкутом. Легшие в основе песен звукоряды представляют сцепленные кварты на тоническом звуке (Ре^1-Соль^1-До^2 – при условии тоники Ре). Такое построение целиком соответствует теории Комитаса вардапета относительно традиционной армянской музыки, основанной на новых методах анализа традиционного музыковедения с учетом особенностей армянской музыки, а компьютерный анализ предполагает математический расчет. Автор статьи ставит во главу угла анализ армянской музыки с точки зрения подобного подхода, поскольку в современном общемировом музыковедении компьютерный расчет считается «научным» в противовес классическим методам анализа.

Программный анализ армянского песенного творчества всецело доказывает обоснованность теории Комитаса. Очевидно, что данный метод позволит раскрыть новые перспективы армянского музыкального анализа.

Ключевые слова: «Сасунские безумцы», эпос, цифровые технологии, компьютерный анализ, «The *Humdrum Toolkit*», Комитас, теория армянской музыки.

* Старший научный сотрудник отдела музыки Института искусств НАН РА, руководитель научного отдела Музея-института Комитаса, кандидат искусствоведения, shakhkulyan@yahoo.com, institute@komitasmuseum.am, статья представлена 15.10.2021, рецензирована 22.10.2021, принята к публикации 20.05.2022.

NEW METHODS OF MUSIC ANALYSIS AND PROSPECTS (ON THE EXAMPLE OF ARMENIAN MUSIC)

TATEVIK SHAKHKULYAN*

For citation: Shakhkulyan, Tatevik. "New Methods of Music Analysis and Prospects (on the example of Armenian music)", *Journal of Art Studies,* N 1 (2022): 116-127. DOI: 10.54503/2579-2830-2022.1(7)-116

The article discusses an attempt of software treatment of the folk songs of the Armenian epic *Daredevils of Sassoun* which were survived in oral tradition. The *Humdrum Toolkit* software program allowed analyzing the epic songs and revealing some questions in new approach.

The analysis was carried out in scientific collaboration of the author of this article who is a musicologist, Erica Bisesi who is a computer engineer, and Richard Parncutt who is a music-psychologist. The modal foundation of the epic songs is a stack of two fourth intervals on tonic (i.e. D4-G4-C5, if D4 is tonic). This structure completely responds to Komitas Vardapet's theory about traditional Armenian music. While Komitas expounded the modal foundations of Armenian music in the manner of traditional musicology implying new methods of analysis as corresponding to Armenian music, the software method assumes mathematical calculation in analysis. The author of the article finds important to analyze Armenian music in this way, since in some modern musicological directions the software calculation in music analysis is considered to be "a scientific method" unlike the traditional one.

The software analysis of Armenian music repertoire completely justifies Komitas's theory. Evidently, this method will allow revealing newer possibilities in analysis of Armenian music.

Key words: "Daredevils of Sassoun", epic, digital technologies, software analysis, *"The Humdrum Toolkit"*, Komitas, Armenian music theory.

* Senior Researcher at the Music Department of NAS RA Institute of Arts, Head of Research Department of Komitas Museum-Institute, Doctor of Arts, shakhkulyan@yahoo.com, institute@komitasmuseum.am. The article was submitted on 15.10.2022, reviewed on 22.10.2021, accepted for publication on 20.05.2022.

УДК : 929:781(479.25) Григорян + 78(470)
DOI: 10.54503/2579-2830-2022.1(7)-128

АРМЕНИЯ И ЯКУТИЯ: ЛИЧНОСТЬ И ТВОРЧЕСТВО КОМПОЗИТОРА ГРАНТА ГРИГОРЯНА

ТАТЬЯНА ПАВЛОВА-БОРИСОВА* (РФ, Республика Саха (Якутия), Якутск)

Для цитирования: Павлова-Борисова, Татьяна. "Армения и Якутия: личность и творчество композитора Гранта Григоряна". *Искусствоведческий журнал,* N 1 (2022): 128-139. DOI: 10.54503/2579-2830-2022.1(7)-128

Статья посвящена вкладу композитора Гранта Григоряна (1919-1962) в якутскую музыкальную культуру и его исторической роли как одного из основоположников якутской композиторской музыки. Во многих жанрах Грант Григорян открыл новые рубежи, ставшие ориентирами для последующих поколений якутских композиторов. Среди его произведений следует назвать оркестровые сочинения – «Якутские эскизы», «Импровизация и якутский танец», Концерт для скрипки с оркестром, опера «Лоокут и Нюргусун», оперетта «Цветок Севера», оратория «Якутская праздничная», балет «Камень счастья», а также большое число камерно-вокальных произведений и обработок народных песен. Грант Григорян создал для якутской культуры высокохудожественные образцы оперы, оперетты, оратории, симфонической, вокальной и камерно-инструментальной музыки, которые являются классикой якутской музыкальной культуры, исполняются в наши дни и любимы многими поколениями слушателей. Грант Григорян смог постигнуть основы национального музыкального мышления, творчески переработать якутский фольклорный материал, музыку малочисленных народов Якутии и представить ее в новом качестве.

Якутский народ воспринял музыку армянского по происхождению композитора как свою национальную. Пример тому – его ныне широко известная песня «Сахам сирэ барахсан» («Моя Якутия»), ставшая неофициальным гимном якутского народа, которую каждый представитель якутского народа узнает по первым звукам позывных сигналов якутского радио.

Среди воспитанников Гранта Григоряна – видные деятели якутской культуры Тимофей Стручков, Ольга Иванова-Сидоркевич, Федот Аргунов, Захар Винокуров и многие другие. Его усилиями в Якутском музыкальном училище было сформировано и открыто отделение теории музыки.

В рамках юбилейных мероприятий, посвященных 100-летию Гранта Григоряна, в Якутию приехала делегация музыкальных деятелей Республики Армения в составе с председателем Союза композиторов Республики Армения Арамом Сатяном, дирижером Рубеном Асатряном, певицей Дианой Арутюнян и дудукистом Арутюном Чколяном. Эти события продемонстрировали плодотворность межкультурных контактов, которые способствуют взаимообогащению музыкальных культур.

Ключевые слова: Грант Григорян, композитор, творчество, музыкальная культура, Армения, Якутия, межкультурные контакты.

---

* Доцент кафедры культурологии Института языков и культур народов Северо-Востока Российской Федерации ФГАОУ ВПО «Северо-Восточный федеральный университет им. М.К. Аммосова», кандидат искусствоведения, заместитель председателя Союза композиторов Республики Саха (Якутия), заслуженный деятель искусств Республики Саха (Якутия), pavlovaborisova@mail.ru, статья представлена 24.01.2022, рецензирована 24.02.2022, принята к публикации 20.05.2022.

Вступление

Известным советским, якутским композитором армянского происхождения Грантом Григоряном (1919-1962) созданы классические произведения якутской музыки, которые получили широкое признание якутского народа. Об этой талантливой личности и его творчестве специальные работы появились уже в первые годы после его смерти [1; 2; 8; 9]. В них была предпринята попытка осмыслить феномен и значение композитора, принадлежащего к культуре Кавказа, но ставшего якутским композитором. В последующем выходили и другие исследования, проводились научно-практические конференции, посвященные жизни и творчеству композитора [3; 5; 6; 7].

Вклад Гранта Григоряна в якутскую музыкальную культуру

Грант Арамович Григорян (1919–1962) родился в г. Сухуми, в семье учителей, что несомненно повлияло на его личность и педагогические задатки. Уже то, что он родился в грузинском городе, а музыкальное образование получил в музыкальном училище в г. Баку, на наш взгляд, оказало влияние на формирование у него чувства интернационализма, характерного для советской культуры и являющегося одной из идеологических основ социалистического государства.

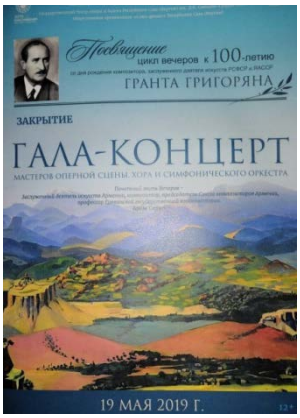
Проходя службу в армии на Дальнем Востоке (1939-1946), Григорян находил время продолжать свое обучение – здесь он возглавлял военный оркестр и написал оперу на родную армянскую тему «Праздник в горах» (1942-1943), а также развивал свое творчество в новой этнокультурной среде, был открыт для межкультурного сотрудничества, впитывая богатство интонаций музыкальной культуры народов Дальнего Востока, писал песенные обработки на местные темы.

Свое музыкальное образование он завершил в стенах Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского (1947-1952). За годы учебы им были написаны сочинения крупной формы: пьеса для трубы, кантата, симфония, одноактная опера, некоторые из которых исполнялись уже в те годы.

В этот же период с ним учились такие ныне широко известные отечественные композиторы мирового уровня, как народные артисты СССР Родион Щедрин и Андрей Эшпай, которые очень высоко отзывались о таланте Гранта Григоряна и его творческих способностях.

Приехав в нашу республику в 1953 году и прожив в ней всего 9 лет, Грант Арамович Григорян успел сделать очень многое. Познакомиться и полюбить традиционную музыкальную культуру якутского народа, впитать её интонации и воплотить их в своём творчестве. Грант Арамович Григорян заложил основы для последующего развития целого ряда жанров якутской профессиональной музыки, воспитал плеяду якутских музыкантов, сделал пионерские шаги в изучении музыкального фольклора народов Якутии, фиксации и популяризации лучших его образцов [4].

Г. Григорян



Афиша юбилейных мероприятий к 100-летию Г.А. Григоряна

Вполне правомерно возникает вопрос: «Что побудило южанина приехать в такую даль и посвятить свою жизнь становлению музыкальной культуры северной республики?». Известный российский композитор Родион Щедрин, учившийся вместе с Грантом Григоряном в Московской консерватории, писал: «Если хотите, это был своего рода вызов быту, благополучию, мещанству. Спор с самим собой и со всеми нами, чья музыкантская судьба сложилась иначе. В силу необыкновенной художнической и человеческой честности, он и не мог себе позволить, как некоторые его коллеги, уподобиться бабочке, снявшей мёд с цветов национальной культуры и упорхнувшей обратно, домой. Он хотел выяснить для себя всё до конца, начал докапываться до истоков якутской музыки. На это, разумеется, ушли годы. Конечно, они не пропали даром – Григорян многое успел сделать для далёкой северной республики и как композитор, и как педагог, и как исследователь...» [8, с. 34].

Так о нем отзывается Родион Шедрин, а я бы от себя лично добавила – «и как человек». По воспоминаниям современников, – это был добрейший, чистейшей души человек с ярким непосредственным восприятием окружающего мира. Если бы он от природы не обладал указанными качествами, смог бы он с таким пониманием и отзывчивостью работать на нужды молодого зарождающегося профессионального искусства далекого от него народа, обучать и воспитывать его молодежь, отдавать все силы и жар своей души служению своей второй – северной Родины? Человеческий поступок Гранта Арамовича Григоряна как личности, самобытного композитора можно назвать самоотверженным поступком и даже гражданским подвигом во имя якутской музыки, национального искусства республики.

Грант Григорян выступил в качестве первооткрывателя, давшего якутскому народу высокохудожественные образцы оперы, оперетты, кантат и ораторий, симфонической, инструментальной музыки. Причем во многих жанрах он открыл новые рубежи, которые стали ориентирами для многих поколений якутских музыкантов. Среди его произведений следует отметить оркестровые сочи-

нения: «Якутские эскизы», «Восемь якутских народных песен для симфонического оркестра», опера «Лоокут и Нюргусун», оперетта «Цветок Севера», оратории «Якутская праздничная», «Северная весенняя», балет «Камень счастья», а также большое количество песен и фольклорных обработок.

Удивительно: как человек другой культуры мог настолько органично вобрать в себя образы, чаяния якутского народа, понять его душу, постигнуть основы национального музыкального мышления, свободно, творчески переработав фольклорный материал, представить его в новом качестве. Его музыка, говорящая с якутским народом на родном языке, показала неограниченные возможности и богатства якутского музыкального мелоса.

По мнению известного фольклориста, доктора искусствоведения Эдуарда Алексеева: «Грант Григорян нашел для себя дело жизни, перед ним открылся свежий, почти нетронутый пласт, огромная, практически неисчерпаемая сфера приложения нерастраченных творческих сил. Он вслушивался в неповторимое своеобразие якутской песенной интонации не как «сторонний наблюдатель, не как любопытствующий заезжий любитель, а как чуткий художник, поставивший перед собой четкую практическую задачу – не только услышать неуслышанное другими, не только осмыслить непонятое, но и немедленно претворить это в своей музыке» [1, с. 91-92].

Несомненно, постижение основ якутского музыкального материала пришло к Гранту Григоряну не только и не столько в тиши рабочего кабинета, а в постоянных поездках, экспедициях, в общении с простыми людьми, доверявшими любознательному композитору не только свои самые сокровенные мысли, но, что не менее важно, уникальные напевы, полученные ими в наследство от отцов и прадедов.

Оценивая вклад Гранта Арамовича Григоряна в якутскую музыкальную культуру, следует отметить его плодотворную исследовательскую деятельность. Приехав в республику, которая обладала нетронутыми, глубинными музыкально-национальными пластами, он с завидным энтузиазмом стал записывать и обрабатывать народные напевы, прежде всего с целью использования в своем творчестве и создания на их основе собственных сочинений. Однако интерес к фольклору – не только якутскому, но и эвенскому, эвенкийскому, юкагирскому, фольклору русских старожилов и других народов республики, позволил подойти к собираемому интонационному материалу и с чисто научных позиций. Так были изданы его сборники народных песен и песен самодеятельных авторов. Он еще успел застать те архаичные пласты древних культур, которые уже во многом утрачены в наши дни. Его исследовательское чутье позволило заглянуть на многие десятилетия вперед и в чем-то предопределить формирование якутской музыкальной науки.

Много сил и времени Грант Григорян уделял педагогике – обучению молодых музыкальных кадров республики, которые впоследствии оставили свой след в истории ее культуры и искусства. Это – Тимофей Стручков, Ольга Ивано-

ва-Сидоркевич, Федот Аргунов, Захар Винокуров и многие другие. Он умел найти индивидуальный подход в работе со своими учениками, увидеть в каждом из них личность, индивидуальность, помочь сделать жизненный выбор. Именно благодаря энергии и энтузиазму Гранта Арамовича в Якутском музыкальном училище было сформировано и открыто отделение теории музыки, на котором учились мелодисты, будущие композиторы, теоретики. Ныне зерно, брошенное Учителем, дало богатый урожай – отделение теории музыки является одним из ведущих отделений Якутского музыкального училища им. М.Н. Жиркова. Из его стен вышли известные композиторы, музыковеды, кандидаты наук, ныне во многом определяющие музыкально-культурный уровень Якутии. В этом он проявил себя не только как музыкант, личность, но и как общественный деятель.

Поистине, ход истории определяется энергией талантов – талантов ярких, самобытных и неугасаемых. Но в последнее время творческое наследие Гранта Григоряна становится далеким маяком, путеводной звездой в вышине, которую все сложнее увидеть. Отчасти это обусловлено тем, что большинство сочинений великого композитора находится в рукописном виде, хранится в библиотеках, многих архивах, кое-что уже безвозвратно утеряно. В этой связи весьма актуальным является издание собрания сочинений Гранта Григоряна, что позволит широкому кругу любителей и ценителей его музыки ближе познакомиться с любимыми произведениями.

100-летний юбилей Гранта Григоряна

В рамках не так давно прошедших в 2019 г. юбилейных мероприятий, посвященных 100-летию Гранта Григоряна, в Республике Саха (Якутия) состоялись фестивали, конференции, лекции и выставки, посвященные 100-летию со дня рождения известного композитора – заслуженного деятеля искусств РСФСР и ЯАССР Гранта Григоряна, ставшего одним из основоположников якутской композиторской музыки. 16-го мая 2019 г. стартовал цикл вечеров «Посвящение», ставший кульминацией проводимых юбилейных мероприятий.

Большим событием для участников юбилейных мероприятий стал приезд делегации ведущих музыкальных деятелей из Армении в составе с председателем Союза композиторов Республики Армения, заслуженным деятелем искусств Республики Армении, профессором Ереванской государственной консерватории им. Комитаса Арамом Сатяном, дипломантом международных конкурсов, солисткой Ереванского национального академического театра оперы и балета им. А. Спендиаряна Дианой Арутюнян, известным исполнителем на дудуке, солистом Ереванской государственной филармонии, лауреатом многих международных конкурсов Арутюном Чколяном, дирижером оркестра Армянского академического театра оперы и балета им. А. Спендиаряна Рубеном Асатряном. Приезд музыкальной делегации из Армении придал международный статус юбилейным мероприятиям 100-летия Гранта Григоряна, заложил прочную ос-

нову для развития сотрудничества между армянским и якутским народами в сфере культуры и искусства.

17-го мая в Историческом зале Национальной библиотеки Республики Саха (Якутия) состоялась творческая встреча местной музыкальной общественности с гостями из Армении. Шел искренний и плодотворный обмен мнениями, гости делились своими первыми впечатлениями о Якутии. Состоялся живой разговор о проблемах развития музыкальной культуры и образования в Якутии и Армении. Было выражено пожелание тесно сотрудничать в будущем.

Цикл вечеров продолжился 18-го мая постановкой в Государственном театре оперы и балета Республики Саха (Якутия) оперетты «Цветок Севера», созданной Грантом Григоряном на либретто якутского поэта Ивана Гоголева-Кындыла в 1961 году. Она считается первой в истории музыкального театра республики опереттой на тему о передовой сельской молодежи Якутии. Жизнерадостная и веселая оперетта сразу же полюбилась зрителям и до сих пор входит в репертуар театра. Режиссер-постановщик – заслуженный артист Республики Саха (Якутия) Прокопий Неустроев и дирижер – заслуженный деятель искусств Республики Саха (Якутия) Алексей Унаров достойно представили новую постановку. В главных партиях были задействованы как ведущие, так и молодые солисты Евдокия Корякина, Мария Михайлова, Николай Попов, Григорий Петров, Егор Колодезников и др.

19-го мая состоялся гала-концерт солистов оперы и балета, артистов хора и симфонического оркестра театра с участием гостей из Армении. В первом отделении концерта прозвучали камерно-вокальные произведения Гранта Григоряна «За Янскими хребтами», «Отчего, мой друг», «Песня охотника», в том числе известные прелюдии из фортепианного цикла «Размышления на берегу Лены» в исполнении лауреатов и дипломантов международных вокальных конкурсов Екатерины Корякиной и Екатерины Захаровой, заслуженной артистки РФ, народной артистки Республики Саха (Якутия) Нины Чигиревой, народной артистки РФ и Республики Саха (Якутия) Альбины Борисовой и др. Отделение открылось композицией на дудуке в исполнении Арутюна Чколяна. Под завораживающие и немного грустные звуки древнего национального армянского инструмента перед зрителями на заднике сцены были представлены архивные фотографии и кадры документальной хроники, на которых был запечатлен Грант Григорян.

Второе отделение началось с исполнения скрипичного концерта Гранта Григоряна с оркестром Государственного театра оперы и балета Республики Саха (Якутия) под управлением дирижера Николая Пикутского в исполнении солиста Афанасия Герасимова. В широкой гамме звуков академического оркестра звучали народные мелодии, близкие сердцу каждого якута. После этого настал черед армянских гостей. Они представили три произведения композитора Арама Сатяна в исполнении дудукиста Арутюна Чколяна, а затем солистки Дианы Арутюнян в сопровождении оркестра Государственного театра оперы и балета Республики Саха (Якутия) под управлением дирижера Рубена Асатряна. Своеоб-

разным реквиемом в память Гранта Григоряна прозвучал «Вокализ» в исполнении молодой талантливой армянской певицы.

Играет оркестр ГТО и БРС (Я). Дирижер А. Унаров

Выступает Диана Арутюнян. За дирижерским пультом – Рубен Асатрян

Наконец, одной из кульминаций отделения, да, наверное, всего концерта стало исполнение оркестром сочинения Гранта Григоряна «В якутском парке» под управлением дирижера Рубена Асатряна. В виртуозном оркестровом звучании слились музыка выдающегося композитора, игра якутских музыкантов и мастерство маэстро из Армении, который буквально за несколько репетиций смог почуствовать особенности якутской музыки и представить свою интерпретацию этого оркестрового сочинения.

Последовавшие пять номеров представляли собой хор, арии и финал из самого крупного произведения классика якутской композиторской музыки оперы «Лоокут и Нюргусун». Мощь хоровых партий под управлением хормейстера, заслуженного деятеля искусств Республики Саха (Якутия) Октябрины Птицыной и выразительность сольных партий (например, арии Басыкка в исполнении народного артиста Республики Саха (Якутия) Владимира Заболоцкого) вновь продемонстрировали авторский талант и энергетический заряд, заложенный в это, бесспорно, одно из лучших произведений якутского оперного национального репертуара.

Завершающей кульминацией отделения и всего гала-концерта стало исполнение хором и оркестром театра песни на слова Ивана Гоголева-Кындыла «Якутия моя», которая являлась на протяжении десятилетий неофициальным гимном Якутии (солист – лауреат международных конкурсов Егор Колодезников). Восторженные зрители, стоя, долго аплодировали исполнителям уже ставшего бессмертным произведения Гранта Григоряна – армянина по рождению, внесшего огромный вклад в развитие якутской академической музыки.

Талант великого композитора проявился в том, что его произведения прочно входят в репертуар ведущих музыкальных учреждений республики. Современные постановщики и исполнители не перестают восхищаться тем, как Грант Григорян сумел раскрыть богатство и своеобразие якутской музыкальной культуры.

Главной значимой приметой проводимых в Якутии юбилейных мероприятий, посвященных Гранту Григоряу, стало активное участие армянской диаспо-

ры Якутии в их организации. Осознание вклада их талантливого земляка в культуру республики, ставшей его второй родиной, наполнило представителей диаспоры чувством гордости – об этом они неоднократно говорили на всех мероприятиях юбилейного цикла. Примечателен и приезд столь представительной делегации музыкантов Армении, также открывшей для себя этот бесспорный феномен. По признанию самих гостей, слушая и исполняя сочинения своего земляка, написанные прежде всего для якутского слушателя, написанные якутским музыкальным языком, они явственно различали звуки родного им мелоса, ведь несмотря на то, что Грант Григорян жил и творил на далекой якутской земле, он оставался представителем своего народа и своей культуры. Именно межкультурные контакты и взаимообогащение дают плодотворные результаты. Это продемонстрировал своим творчеством композитор Грант Григорян, и это стало реальностью и в наши дни, во время проведения цикла вечеров к 100-летию талантливого композитора, когда культуры двух народов встретились и подружились благодаря музыкальному искусству.

Заключение

Таким образом, будучи человеком другой национальности, Грант Григорян смог постигнуть основы национального музыкального мышления, творчески переработать якутский фольклорный материал, музыку малочисленных народов Якутии и представить его в новом качестве.

Во многих жанрах он открыл новые рубежи, ставшие ориентирами для последующих поколений якутских композиторов. Среди его произведений следует назвать оркестровые сочинения – «Якутские эскизы», «Импровизация и якутский танец», Концерт для скрипки с оркестром, опера «Лоокут и Нюргусун», оперетта «Цветок Севера», оратория «Якутская праздничная», балет «Камень счастья», а также большое число камерно-вокальных произведений и обработок народных песен.

Грант Григорян создал для якутской музыкальной культуры высокохудожественные образцы оперы, оперетты, оратории, симфонической, вокальной и камерно-инструментальной музыки, которые стали классикой якутской музыкальной культуры, исполняются в наши дни и любимы многими поколениями слушателей.

Сам якутский народ воспринял музыку армянского по происхождению композитора как свою национальную. Пример тому – его ныне широко известная песня «Сахам сирэ барахсан» («Моя Якутия»), ставшая неофициальным гимном якутского народа, которую каждый представитель якутского народа узнает по первым звукам позывных сигналов якутского радио.

Среди воспитанников Гранта Григоряна – видные деятели якутской культуры Тимофей Стручков, Ольга Иванова-Сидоркевич, Федот Аргунов, Захар Винокуров и многие другие. Его усилиями в Якутском музыкальном училище было сформировано и открыто отделение теории музыки.

В рамках юбилейных мероприятий, посвященных 100-летию Гранта Григоряна, в Якутию приехала делегация музыкальных деятелей Республики Армения в составе с председателем Союза композиторов Республики Армения Арамом Сатяном, дирижером Рубеном Асатряном, певицей Дианой Арутюнян и дудукистом Арутюном Чколяном. Эти события продемонстрировали плодотворность межкультурных контактов, которые способствуют взаимообогащению музыкальных культур.

Литература

1. Алексеев Э. Григорян и якутская музыка. Грант Григорян: Воспоминания, очерки, статьи. Москва, 1971, с. 3-5.

2. Алексеев Э.Е. Музыкальная культура. Якутская советская литература и искусство. Якутск, 1964, с. 203-207.

3. Грант Григорян / Сост. Г.Г. Алексеева. Якутск, 2000.

4. Григорян Г.А. Музыкальная культура Якутской АССР. Музыкальная культура автономных республик РСФСР. Москва, 1957, с. 331-348.

5. Композитор Грант Григорян (1919-1962): к 70-летию со дня рождения. Якутск, 1989.

6. Павлова Т.В. О некоторых особенностях фортепианной музыки Г.А. Григоряна. Грант Григорян. Якутск, 2000.

7. Павлова Т.В. Союз композиторов Республики Саха (Якутия): время, события, люди. Якутск, 2006.

8. Щедрин Р., Эшпай А. Диалог о старшем друге. Грант Григорян: Воспоминания, очерки, статьи. М., 1971, с. 31-39.

9. Шнитке А.Г. О творчестве Г. Григоряна. «Советская музыка», № 5, 1960, с. 30-35.

References

1. Alekseev E. Grigoryan i yakutskaya muzyka [Grant Grigoryan and yakut music]. Grant Grigoryan: vospominaniya, ocherki, stat'i [Grant Grigoryan: Memories, essays, articles]. Moscow, 1971, pp. 3-5.

2. Alekseev E.E. Muzykal'naya kul'tura [Music culture]. Yakutskaya sovetskaya literatura i iskusstvo [Yakut soviet literature and Arts]. Yakutsk, 1964, pp. 203-207.

3. Grant Grigoryan [Grant Grigoryan]. Yakutsk, 2000.

4. Grigoryan G.A. Muzykal'naya kul'tura Yakutskoj ASSR [Music culture of Yakut ASSR]. Muzykal'naya kul'tura avtonomnyh respublik RSFSR [Music culture of autonomous republics of RSFSR]. Moscow, 1957, pp. 331-348.

5. Kompozitor Grant Grigoryan (1919-1962): K 70-letiyu so dnya rozhdeniya [Composer Grant Grigoryan (1919-1962): On the occasion of the 70th birthday]. Yakutsk, 1989.

6. Pavlova T.V. O nekotoryh osobennostyah fortepiannoj muzyki G.A. Grigoryana [Some features of Grant Grigoryan piano music], Grant Grigoryan [Grant Grigoryan]. Yakutsk, 2000, pp. 61-78.

7. Pavlova T.V. Soyuz kompozitorov Respubliki Saha (YAkutiya): vremya, sobytiya, lyudi [Union of Composers of the Republic of Sakha (Yakutia): time, events, people]. Yakutsk: Sahapoligrafizdat Publ., 2006.

8. Shchedrin R., Eshpaj A. Dialog o starshem druge [Dialogue about an older friend]. Grant Grigoryan: vospominaniya, ocherki, stat'i [Grant Grigoryan: Memories, essays, articles]. Moscow, 1971, pp. 31-39.

9. Shnitke A.G. O tvorchestve G. Grigoryana [About of G. Grigoryan oeuvre]. Sovetskaya muzyka [Soviet music], 1960, № 5, pp. 30-35.

ՀԱՅԱՍՏԱՆԸ ԵՎ ՅԱԿՈՒՏԻԱՆ. ԿՈՄՊՈԶԻՏՈՐ ՀՐԱՆՏ ԳՐԻԳՈՐՅԱՆԻ ԱՆՀԱՏԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆՆ ՈՒ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆԸ

ՏԱՏՅԱՆԱ ՊԱՎԼՈՎԱ-ԲՈՐԻՍՈՎԱ* (ՌԴ, Սախայի Հանրապետություն (Յակուտիա), Յակուտսկ)

Հղման համար. Պավլովա-Բորիսովա, Տատյանա: «Հայաստանը և Յակուտիան. կոմպոզիտոր Հրանտ Գրիգորյանի անհատականությունն ու ստեղծագործությունը»: *Արվեստագիտական հանդես,* N 1 (2022): 128-139. DOI: 10.54503/2579-2830-2022.1(7)-128

Հոդվածը նվիրված է յակուտական երաժշտական մշակույթում կոմպոզիտոր Հրանտ Գրիգորյանի (1919-1962) ներդրմանը և նրա՝ որպես յակուտական կոմպոզիտորական երաժշտության հիմնադիրներից մեկի պատմական դերին: Շատ ժանրերում Հրանտ Գրիգորյանը բացեց նոր հորիզոններ, որոնք երկար ժամանակ որպես կողմնորոշիչներ ծառայեցին յակուտ կոմպոզիտորների հետագա սերունդների համար: Նրա ստեղծագործություններից հիշատակության են արժանի նվագախմբային գործերը՝ «Յակուտական էսքիզներ», «Իմպրովիզացիա և յակուտական պար», Ջութակի և նվագախմբի կոնցերտը, «Լոոկուուտ և Նյուրգուսուն» օպերան, «Հյուսիսի ծաղիկը» օպերետը, «Յակուտական տոնական» օրատորիան, «Երջանկության քարը» բալետը, ինչպես նաև մեծ քանակի վոկալ-կամերային ստեղծագործություններ և ժողովրդական երգերի մշակումներ: Հրանտ Գրիգորյանը յակուտական երաժշտական մշակույթի համար ստեղծեց օպերայի, օպերետի, օրատորիայի, սիմֆոնիկ, վոկալ և կամերային-գործիքային երաժշտության բարձրարժեք նմուշներ, որոնք, հանդիսանալով յակուտական երաժշտական մշակույթի դասական երկեր, հնչում են մեր օրերում և սիրվել են ունկնդիրների բազում սերունդների կողմից: Հրանտ Գրիգորյանը թափանցեց ազգային երաժշտական մտածողության խորքերը, ստեղծագործաբար մշակեց յակուտական ֆոլկլորային նյութը, Յակուտիայի բազմաթիվ ժողովուրդների երաժշտությունը և ներկայացրեց այն նոր որակով:

Ծագումով հայ կոմպոզիտորի երաժշտությունը յակուտ ժողովուրդն ընկալեց որպես իր ազգայինը: Դրա վառ օրինակն է մեր օրերում լայնորեն տարածված, յակուտ ժողովրդի ոչ պաշտոնական հիմնը դարձած «Сахам сирэ

* Մ.Կ. Ամմոսովի անվան Հյուսիս-Արևելյան դաշնային համալսարանի Ռուսաստանի Դաշնության Հյուսիս-Արևելքի ժողովուրդների լեզուների ու մշակույթների ինստիտուտի մշակութաբանության ամբիոնի դոցենտ, արվեստագիտության թեկնածու, Սախայի Հանրապետության (Յակուտիա) կոմպոզիտորների միության նախագահի տեղակալ, Սախայի Հանրապետության (Յակուտիա) արվեստի վաստակավոր գործիչ, pavlovaborisova@mail.ru, հոդվածը ներկայացնելու օրը՝ 24.01.2022, գրախոսելու օրը՝ 24.02.2022, տպագրության ընդունելու օրը՝ 20.05.2022:

барахсан» («Իմ Յակուտիա») նշանավոր երգը, որը յակուտ ժողովրդի յուրաքանչյուր ներկայացուցիչ ճանաչում է յակուտական ռադիոյի ազդանշանների առաջին իսկ հնչյուններից: Հրանտ Գրիգորյանի սաների թվում են յակուտական մշակույթի ականավոր գործիչներ Տիմոֆեյ Ստրուչկովը, Օլգա Իվանովա-Սիդորկևիչը, Ֆեդոտ Արգունովը, Զախար Վինոկուրովը և ուրիշներ: Նրա ջանքերով Յակուտիայի երաժշտական ուսումնարանում ձևավորվեց և բացվեց երաժշտության տեսության բաժինը: Հրանտ Գրիգորյանի 100-ամյա հոբելյանական միջոցառումների շրջանակներում Յակուտիա ժամանեց Հայաստանի Հանրապետության երաժշտական գործիչների պատվիրակությունը, որի կազմում էին Հայաստանի կոմպոզիտորների միության նախագահ Արամ Սաթյանը, դիրիժոր Ռուբեն Ասատրյանը, երգչուհի Դիանա Հարությունյանը և դուդուկահար Հարություն Չկոլյանը: Այդ իրադարձությունները վկայեցին միջմշակութային շփումների արդյունավետության մասին, որոնք նպաստում են երաժշտական մշակույթների փոխհարստացմանը:

Բանալի բառեր՝ Հրանտ Գրիգորյան, կոմպոզիտոր, ստեղծագործություն, երաժշտական մշակույթ, Հայաստան, Յակուտիա, միջմշակութային շփումներ:

ARMENIA AND YAKUTIA: THE PERSONALITY AND OEUVRE OF COMPOSER HRANT GRIGORYAN

TATYANA PAVLOVA-BORISOVA* (RF, The Republic of Sakha (Yakutia), Yakutsk)

For citation: Pavlova-Borisova, Tatyana. “Armenia and Yakutia: the Personality and Oeuvre of Composer Hrant Grigoryan”. *Journal of Art Studies,* N 1 (2022): 128-139. DOI: 10.54503/2579-2830-2022.1(7)-128

The paper analyzes the contribution of composer Hrant Grigoryan (1919-1962) into Yakut musical culture, and his historical role as one of the founders of Yakut composer music. Hrant Grigoryan extended its boundaries in many genres, which serve as landmarks for the succeeding generations of Yakut composers. Among his works, the orchestra compositions “Yakut Sketches”, “Improvisation and Yakut Dance”, Concert for Violin and Orchestra, the opera “Lookuut and Nyurgusun”, the operetta “Flower of the North”, the oratorio “Yakut Festive”, the ballet “Stone of Happiness”, as well as a great many chamber and vocal works and treatments of folk songs deserve to be mentioned. Hrant Grigoryan wrote operas, operettas, oratorios, symphony, vocal, chamber and instrumental music of high artistic value.

* Associate Professor of “Cultural studies” FSAEI of HPE “North-Eastern Federal University after M.K. Ammosov”, Honored Art Worker of the Republic of Sakha (Yakutia), Deputy Chairman of the Composers Union of the Republic of Sakha (Yakutia), Doctor of Arts, pavlovaborisova@mail.ru. The article was submitted on 24.01.2022, reviewed on 24.02.2022, accepted for publication on 20.05.2022.

These pieces became classics of Yakut musical culture; they are performed nowadays and are loved by concertgoers. Hrant Grigoryan proved able to comprehend the roots of national musical thinking, to interpret folk music of the Yakut people, the national minorities of Yakutia, and to present it in a novel quality.

The Yakut people embraced the music, written by the composer of Armenian origin, as their own national music. This is best exemplified by his widely popular song "Saham sirt baraskhan" ("My Yakutia"), which has become the nation's unofficial anthem. It also became the call signal for Radio Yakutia: the Yakut recognize it promptly, with its very first sounds.

Among the pupils of Hrant Grigoryan, renowned representatives of Yakut culture – Timofey Struchkov, Olga Ivanova-Sidorkevich, Fedot Argunov, Zakhar Vinokurov and others deserve a mention. Through his efforts, the Department of Music Theory was formed and opened at the Yakut Music College.

Within the scope of celebration activities on the occasion of Hrant Grigoryan's centenary of birth, from the Republic of Armenia, a delegation of music personalities arrived, including Chairman of the Union of Composers of the Republic of Armenia Aram Satyan, conductor Ruben Asatryan, singer Diana Harutyunyan, and duduk player Harutyun Chkolyan. Such events showcase the usefulness of cross-cultural relations, whichserve to enrich musical culture on both sides.

Key words: Hrant Grigoryan, composer, oeuvre, musical culture, Armenia, Yakutia, cross-cultural relations.

УДК : 929:781(479.25)Айрапетян + 929:781(479.25)Смбатян
DOI: 10.54503/2579-2830-2022.1(7)-140

ЭДУАРД АЙРАПЕТЯН: СИМФОНИЯ № 4

МАРГАРИТА РУХКЯН*

Для цитирования: Рухкян, Маргарита. "Эдуард Айрапетян: Симфония № 4". *Искусствоведческий журнал,* N 1 (2022): 140-151. DOI: 10.54503/2579-2830-2022.1(7)-140

Четвертая симфония Эдуарда Айрапетяна (2016) подтвердила высокий уровень композиторского мастерства и таланта композитора. В ней сосредоточилось новое ощущение жизни народа на грани испытаний. Композитор внимательно вслушивается в жизнь. Он ищет и находит духовную опору в глубоком осознании роли искусства, музыки. Глубинные традиции музыкального творчества, симфонической музыки и жанра симфонии – неотъемлемые завоевания армянской музыки. Композитор в совершенстве владеет этим инструментарием. Его Четвертая симфония – новое достижение армянской музыкальной культуры.

Четвертая симфония явно начинает новый период в творчестве Айрапетяна. Думается, это период обобщенного осмысления событий, включающих современную историю. Эта тема, давно освоенная в жанре симфонии, сегодня особенно актуальна, и композиторское участие в ее разработке в масштабах больших симфонических форм повысит градус национально-патриотического духа.

Четвертая симфония создавалась в трудные времена, переживаемые Арменией и ее народом. Запись симфонии состоялась за неделю до Второй Арцахской войны.

Главный дирижер Государственного симфонического оркестра Армении Сергей Смбатян ждал эту симфонию. Будучи верным интерпретатором симфонических произведений композитора и ознакомившись с ней, он решил, не откладывая, записать ее на видео. Симфония записывалась в Зале Концертно-спортивного комплекса имени Карена Демирчяна в режиме закрытого исполнения. Дирижер решил придать записи характер концерта, и, соответственно, внес в видеозапись элементы театрализации. Это выглядит так: музыканты выходят из-за кулис с двух сторон сцены и занимают свои места; их выход сопровождается аплодисментами (магнитофонная запись); в центр оркестра выходит концертмейстер – первая скрипка, чтобы подать тон; затем на сцену выходит дирижер, и музыканты, стоя, приветствуют его; слышны аплодисменты зала (магнитофонная запись)...

Ключевые слова: Эдуард Айрапетян, Симфония № 4, Сергей Смбатян, оркестр, исполнение, дирижер, посвящение.

Вступление

Четвертая симфония Эдуарда Айрапетяна была создана композитором в 2016 году. Ее отделяло от предыдущей симфонии – Третьей, 16 лет. Шестнадцать лет, наполненных работой, путешествиями, летними месяцами, проводимыми в любимом Дилижане, большими успехами на композиторском поприще как у себя в стране, так и за ее пределами. Радовали неожиданные сообщения об исполнении произведений то в странах Прибалтики, то в Германии, то в России...

---

* Ведущий научный сотрудник отдела музыки Института искусств НАН РА, доктор искусствоведения, заслуженный деятель искусств Армении, rukhkyan.margarita@gmail.com, статья представлена 25.01.2022, рецензирована 25.02.2022, принята к публикации 20.05.2022.

Концертная жизнь в Армении имела свой график и свой темп. Большую роль в развитии концертной культуры последних двадцати лет сыграла деятельность талантливого музыканта – скрипача и дирижера Сергея Смбатяна. Организованный им оркестр, в котором собрались молодые консерваторцы, начал активную концертную деятельность уже в 2005 году. В 2018 году Молодежному оркестру было присвоено звание Государственного симфонического оркестра Армении. На новом этапе деятельности пришли и новые идеи. Были задуманы и осуществлены целый ряд фестивалей, посвященных именитым армянским композиторам, где исполнялась и музыка юбиляров, и новая музыка, принадлежащая представителям молодого поколения. На глазах возникала картина развития и роста. Многие произведения получили на этих концертах путевку в жизнь, приобрели известность. Знаменитое недавнее прошлое – симфонии Александра Арутюняна, Дживана Тер-Татевосяна, Эдварда Мирзояна, Авета Тертеряна чередовались с исполнением произведений, только что вышедших из – под пера композиторов. Становилась ясна установка Сергея Смбатяна – представить музыкальной общественности и широкому слушателю картину полновесной жизни современной армянской музыки, сочетая произведения прошлых десятилетий и музыку сегодняшнего дня. Дирижер уделяет также место музыке, любимой массовой аудиторией. Он посвящает концерты музыке кино, исполняет лучшие ее образцы, уже в симфонической разработке.

Особое место в программах Сергея Смбатяна занимает творчество Эдуарда Айрапетяна. Дирижер включает его сочинения в гастрольные выступления, в большие фестивали, заказывает ему произведение, которое станет обязательным для большого Международного фестиваля-конкурса, посвященного молодым дирижерам.

Изложение основного материала исследования

Конечно, современная армянская симфония – это феномен культуры. Давно уже жанр симфонии перестал быть главным инструментом выражения чувств и мыслей композиторов на Западе, родине этого жанра. В Армении же, начиная с XX века, со времени приобщения армянской музыки к европейской симфонической традиции, симфония стала ведущим жанром армянской современной музыки. Почти все армянские композиторы обратились к написанию симфоний. Романный по существу, этот жанр стал вместилищем историй и повествований об Армении, исполненных драматическими событиями, вечной борьбой за свои идеалы, за свою веру. Строительная концепция жанра симфонии, изначально основанная на сонатном аллегро и отражающая энергию жизни, борьбу разнохарактерных начал, добра и зла, духовности и материальности впоследствии получила широкоформатность, которая вмещала в себя разные оттенки настроений и чувств в их противопоставлении и слиянии – рациональное и романтическое, созидательное и разрушительное, общественное и глубоко личное. Всё это многообразие состояний нашло яркое и драматургически насыщенное

отражение в симфониях Эдуарда Айрапетяна, как и в сопутствующих им инструментальных концертах.

Творчество Эдуарда Айрапетяна, композитора третьего поколения армянских симфонистов, заслуженно привлекает к себе интерес музыкальной критики, исполнителей и широкой аудитории слушателей. Автор почти тридцати инструментальных концертов, написанных для разных духовых инструментов и струнного оркестра, для ударных и струнного оркестра, для виолончели и симфонического оркестра, для скрипки и симфонического оркестра, для скрипки и камерного струнного оркестра, для фортепиано и симфонического оркестра, для двух солирующих инструментов и струнного камерного оркестра, он подошел к жанру симфонии во всеоружии средств и техники их применения.

Его Третья симфония, написанная по роману Меружана Симоняна «Большая огненная бабочка», определила в армянской музыке пантеистическую тему, выраженную с большим вдохновением. Тема природы и ее главенства в жизни человека предстала в симфонии Айрапетяна – наполненная глубоким смыслом, призывом не только видеть красоту природы, но и слышать ее. Пантеизм современный, напрягающий человека, выдвигающий нравственные вопросы, а не расслабляющий и убаюкивающий его, это новое направление современного искусства нашло в творчестве Айрапетяна свое, самобытное отражение. Не застылость очарованного ока, а движение и борьба за жизнь отражена в музыке симфонии, описывающей приключения «Большой огненной бабочки». Поэтичность романа Меружана Симоняна и подробная событийность мира природы, описанная в нем, вели композитора к более выразительному отражению, и симфония преобразилась в балет, либретто которого написал сам композитор в ожидании балетмейстера [2, с. 41-50].

И вот написана Четвертая симфония. Создавалась она в трудные времена, переживаемые Арменией и ее народом. Запись симфонии состоялась за неделю до Второй Арцахской войны.

Что возвещает она? Ведь романный жанр симфонии всегда и чувствовал глубже всех искусств, и предвещал. Главный дирижер Государственного симфонического оркестра Армении Сергей Смбатян ждал эту симфонию, будучи верным интерпретатором симфонических произведений композитора, и ознакомившись с ней, он решил, не откладывая, записать ее на видео. Симфония записывалась в Зале Концертно-спортивного комплекса имени Карена Демирчяна в режиме закрытого исполнения. Дирижер решил придать записи характер концерта, и, соответственно, внес в видеозапись элементы театрализации. Это выглядит так: музыканты выходят из-за кулис с двух сторон сцены и занимают свои места; их выход сопровождается аплодисментами (магнитофонная запись); в центр оркестра выходит концертмейстер – первая скрипка, чтобы подать тон; затем на сцену выходит дирижер, и музыканты, стоя, приветствуют его; слышны аплодисменты зала (магнитофонная запись)... Сдержанный кивок дирижера

в сторону зала и дружественный жест, обращенный к музыкантам. Оркестр готов к исполнению.

Эта картина полна смысла, она тонко и эстетично передает настроение исполнительского коллектива, собравшегося представить слушателям новую симфонию. Во всей этой картине, сделанной в приглушенном свете, притаилось таинство действия, где каждая деталь полна смысла. Эта прелюдия, предваряющая исполнение Симфонии, воспринимается как спектакль, хотя, если подумать – здесь нет ничего необычного. Мы видим картину, которая нам хорошо знакома, которую десятки и сотни раз мы наблюдали на сцене филармонии. И все же здесь все по-другому. Мы ловим каждый штрих видеоряда, движение каждого исполнителя, крупные планы музыкантов с их инструментами, общие планы оркестра, ловим настроение дирижера, выступающего в этой записи в роли самого себя…

Я снова и снова просматриваю на компьютере эту сценическую прелюдию и с восхищением отдаю должное идее дирижера, которая, конечно же, родилась из его проникновенного погружения в музыку композитора. Он ее хорошо знает, играет произведения Эдуарда Айрапетяна уже два десятилетия. Когда же зазвучала музыка, значительность этой «прелюдии» возросла. Она стала частью симфонии, точно так же, как день, который сохраняется в нашей памяти в связи со знакомством с ярким художественным произведением, становится для нас частью этого произведения.

Симфония начинается с тихого, приглушенного звучания струнных, медленная вдумчивая переменность гармонических вертикалей, торжественность и мелодизм напоминают хорал. Затаенность и глубокая грусть настроения этого вступления готовит слушателей к восприятию тех откровений, которыми композитор собрался поделиться со слушателями. Он озвучивает в этом вступлении музыкальную символику, которая олицетворяет духовные основы жизни, ставшие традицией. Образ хорала будет занимать в симфонии место ведущей идеи. В тихой торжественной «мессе» струнных слышится высокая проповедь, обращенная к миру. И не зря: едва утихли звуки хорала, как оркестр заволновался. Спонтанность звуковой суеты и диссонантность резко прозвучавших аккордов у духовых инструментов возникли, словно, по чужому плану, вызывая к жизни силы, стоящие на стороне хаоса. Оркестр открывает противоречивый мир, одна сторона которого выступает против другой.

Но вот зазвучали флейты и кларнеты как посланники живой природы, ее естественной красоты. Эти образы в творчестве композитора постоянны. Природа с ее звуковой средой, пасторальными мотивами, бесшумным созвучием полей и лесов, однако, внятным композиторскому слуху, с издалека зазвучавшей пастушеской свирелью, с передразниванием птичьих голосов, с раздавшемся в горном ущелье эхом и другими звуковыми красотами звучат в каждом произведении Эдуарда Айрапетяна. Эти образы и мотивы в творчестве Айрапетяна обладают силой противостоять образам хаоса, захватившим современное искуст-

во. Но здесь, в Четвертой симфонии в противоборстве хаосу и злу выступает также и образ хорала как символа христианского миросозерцания. Образы природы находят подтверждение в вере. Духовные размышления оказываются созвучны красоте. Здесь пересекаются главные темы классического искусства, и композитор сталкивает их с образами современного мира, стремясь разрешить конфликт с помощью архитектоники симфонического жанра, изначально рассчитанного на победу светлых начал. Поэтому его симфония трехчастна. Чистая форма расширенного сонатного аллегро дает картину борьбы противоречивых сил и естественного хода событий, которые неминуемо приведут к осознанию величия духовной мысли и естественной связи с природой.

Симфония растет и вверх, и вширь. Драматизм ее содержания выражается в учащенном пульсе музыкального действия, в диссонантных аккордах, идущих чередой с резкой окраской тритона и яркими секундовыми слияниями. И в этом «хаосе» звуков образ хорала сохраняется, возникая сквозь чередование диссонантных аккордов, поддержанных активным участием большого барабана.

Как часто звуки симфоний, как новых, так и классических, формируют для меня образ, созданный современным бразильским писателем и поэтом Пауло Коэльо, образ Воина Света. Этот обобщенный образ, отражающий бескомпромиссность высоких идеалов, выраженных в искусстве, восходит к временам устных преданий. Его романтическая сущность не отрицает реалий жизни. Так построены и народные эпосы, соединяющие вымысел и жизненную правду. Этот «замес» свободной фантазии и жизненной конкретики дал всходы большим современным жанрам литературы и музыки, сформировал их строительную технику, соединил инструменты в ансамбли, которые выросли в оркестр, отшлифовал гениальную логику сонатного аллегро, на котором проросла симфония, сущность которой символична; ее можно трактовать как мир в многообразии, как сложную дорогу к правде, как путь, ведущий к гармонии и миру.

Характер первой части симфонии можно было бы определить как смятение. Признаться в этом чувстве было естественно в тот момент, когда страна Армения как бы теряла над собой власть. Все шло по инерции, которая напоминала наклонную плоскость. Убывали героические призывы, уходили в прошлое патриотические речи и песни, но Армения величественно возвышалась над современностью своей историей, своими храмами, своими жертвами во имя веры, поручая им, молчаливым свидетелям, свою судьбу. В который раз? Вопрос так и носится над звуковыми массивами симфонии. Ее аура, обуреваемая идеей Красоты, то гаснет, то светится в аккордовых параллелях кварто-квинтового круга в поисках другого, иного пути. Автор переходит на позицию наблюдателя и как бы отпускает оркестр на волю, и звуки снижают силу интонационной речи. Движение музыки отдается естественному ходу развития, звуковая ткань тает, и подголоски своими тихими голосами формируют гармоническое заключение, на какой-то миг вспоминая хорал и устанавливая передышку действию.

Вторая часть симфонии по традиции жанра – это иная сфера чувствований вокруг все той же темы, тех мотиваций, ради которых рожден симфонический опус.

Здесь «напрашивается» общая характеристика армянской симфонии как явления, раскрывающего глубокий и, может быть, тайный смысл армянского симфонизма. Почему тайный? Потому что армянская история всегда нуждалась и нуждается в справедливых комментариях. Былое величие Древней Армении всегда аккумулировалось величием и ценностью армянской культуры, как древней, так и современной. Романный жанр симфонии осуществил мечту армян сделать историю народа пропетой, услышанной другими народами. Отсюда такое огромное значение в армянской симфонии имел народный музыкальный материал, часто играющий главную роль и в драматургии, и в характере мелодического изложения. Каждая новая симфония становилась в ряд предшествующих, создавая единое музыкальное направление, символизирующее живое чувство истории и жизни.

Симфоническая драматургия, имея свой инструментальный театр, стала независимой, неизмеримо расширив свои внутренние ресурсы. В каждой большой симфонии театр представлен в самом широком понимании этого явления – и как сценический рассказ, и как спектакль с главными и побочными персонажами, с линией сюжета, стремительно ведущего к разрешению конфликта, и как «театр звука».

Психологизм, привнесенный в симфонию в эпоху романтизма, расширил аспекты авторского присутствия, личного сопереживания, сделав автора героем симфонии. Вот этот романтический героизм, примеренный к современнику и взятый на себя, отмечает новый этап симфонического творчества во второй половине XX века. Открываются исповедальные лики симфонических произведений Гии Канчели, «распрощавшегося» после 7-ой Симфонии с жанром симфонии, но пишущего масштабные симфонические произведения свободного мелотематического построения; возникают поэтические откровения странника, ушедшего в народ, – Третья, Пятая, Шестая и Седьмая симфонии Авета Тертеряна. Наконец, острое чувство современности, беспокойство по поводу событий в мире, горячее желание принять участие в упорядочении народной жизни, расширить тематику симфонических и инструментальных произведений, овеянных несокрушимым романтизмом – ведь это тоже бой, – эти черты самоотверженного, идущего как бы на плаху творчества, мы отмечаем в симфонизме армянских композиторов конца XX начала – XXI века, в произведениях Рубена Саркисяна, Ерванда Ерканяна, Вардана Аджемяна, Ваче Шарафяна, Эдуарда Айрапетяна.

После первой части симфонии мы ждали или скерцо, традиционную часть симфонии, ритмически отражающую энергию жизни и участия в ней, или медленную – в темпе адажио, напоминающую нам о возможности уйти в медитацию, в свободное размышление о теме, которая стала главной для композитора и для нас. Нам нужно было выйти к более глубокому пониманию тайны данной

симфонии. Тайной я называю стимул. Стимул в искусстве должен быть оправдан драматургически, в смысловом и содержательном планах. Поэтому вторая часть симфоний всегда особенно значительна как часть архитектуры жанра. Да, симфония – это театр, но театр опоэтизированный, в котором народное, карнавальное начало приобрело символические формы, способные продлить то самое искусство, которое Бахтин называет целостным, когда «все телесное и внешнее одухотворено и интенсифицировано в нем, все духовное и внутреннее (с нашей точки зрения) – телесно и овнешнено» [1, с. 286], что и формирует глубоко содержательный, гармонично осмысленный образ человечества в классическом искусстве в естественном проявлении его народных, национальных черт.

Вторая часть симфонии Айрапетяна пробует нашу сосредоточенность. Мы прониклись драматизмом первой части симфонии, оказались покоренными природной красотой поэтических высказываний флейты, гобоя, высокого кларнета, группы деревянных, неожиданных энергичных выступлений ударных в форме монолога, ожидали реакции на них всего оркестра, который, однако, уводил музыку с открытой сцены действий в тень размышлений. Здесь, во второй части симфонии композитор ищет ответы на поставленные им же вопросы. Поэтическое настроение автора выражается в спонтанно возникающих коротких мотивах, словно прерванных чужой волей. Один из них, прозвучавший мимолетно и пронесшийся в оркестре словно на гребне волны воспоминаний, живо напомнил нам известную историю путешествия композитора в Италию в 1990 году. Его визит к мхитаристам на остров Лидо в тот год отсчитывал 200 лет с той поры, когда здесь побывал Байрон. И вот живительный ветер ассоциаций отдался романтическим эхом. Да, музыка это может – осветить в мгновение ока проходящей интонацией целый мир, образ страны, характер народа, чувство любви. Одной интонацией, одним мазком, одной линией, одним словом – как часто мы слышим это и в отношении других искусств... И мне захотелось процитировать Байрона, стихотворения которого легли в основу прекрасного вокального цикла Эдуарда Айрапетяна для голоса и 10 инструментов, написанного в 1990 году, – после возвращения из Италии, – «Менестрель, мне хочется плакать...»:

Гибель прошлого, все уничтожа,
Кое в чем принесла торжество:
То, что было всего мне дороже,
По заслугам дороже всего.

Есть в пустыне родник, чтоб напиться,
Деревцо есть на лысом горбе,
В одиночестве певчая птица
Целый день мне поет о тебе.

Стансы к сестре Августе «Когда время мое миновало»
(Перевод Б. Пастернака) [2, с. 94]

Богатая подголосочная ткань оркестра помогает найти верный, скорее, ясный путь к темам первой части, к образу хорала, к тревогам сегодняшнего дня. Драматургический план жанра симфонии неумолимо ищет рациональное разрешение конфликта. Неожиданно возникший романтический запев флейты, вызвавший у нас ассоциации с вокальным циклом композитора и образом Италии, казалось бы, призывает к мелодическому распеву, к романтической пространной интерлюдии, но композитор ограничивает себя в этом, на первый план выдвигая спонтанность появления голосов и интонаций из мира природы, из небесной сферы, созвучных его творческой идее и открывающих зеленую дорогу к финалу.

Долгое завершение 2-ой части симфонии оправданно. Оркестр «добывает» завоеванное чувство устойчивости, гармонии, правды. Инструменты самостоятельно нащупывают этот путь, время от времени выступая соло со своими «предложениями», – то флейта, то гобой, то кларнет – они так волнующе прекрасны в своих мотивных интонациях и так выразительны и дружественны к другим инструментам, формируя в процессе своего общения главную тему Симфонии. Достигнутая глубоким старанием всего оркестра, она возникает в виде тонического мажорного устоя на ноте До! Мажорное созвучие на До выпевается низкими трубами и валторнами, оставляя в арсенале аккорда tutti диссонантные отзвуки для еще большего оттенения той силы и уверенности, которые оно несет. Здесь нет чувства победы, это тема сегодняшнего дня, продолжающая «симфонический разговор».

Третья часть симфонии создает симметрию формы. Снова тишина и звучащий в струнных образ хорала. Но оркестр уже таит в себе огромную энергию борьбы, завоеванной и сердцем, и интеллектом, и затаенным чувством красоты, для которой, кажется, не время. Но нет, именно время, поэтому и пишется эта музыка, а вслед за ней напишутся и стихи... Мечта композитора. Он всегда мыслил не только звуками своей музыки, но и стихами, комментирующими его музыку.

Короткий мотив гобоя звучит как сигнал к завершению, но впереди еще много откровений! Оркестр волнуется как море, издалека звучит челеста, из прошлого, из детства, как упражнения на фортепиано, давая повод оркестру и музыке и вспомнить, и проникнуться своими воспоминаниями. Музыканты оркестра выглядят как поэты, каждый со своим инструментом. Вот что сделал Эдуард Айрапетян с ними, включая и дирижера. Его летящие руки и пальцы, выразительно рисующие над головой линию задуманной формы, это что-то новое из его дирижерской техники. Здесь явно видно пережитое им вдохновение, и это подтверждение силы музыкальных впечатлений.

Валторны мягко, но уверенно возвращают нас к реальности и предлагают новый путь к постижению истины, которая, конечно же, больше и значительнее, чем тема, найденная композитором и разгаданная дирижером и оркестрантами. Истина разгадана не до конца, но путь нащупан, услышан, представлен... Это главное, об этом говорят все большие произведения искусства, предлагаю-

щие человечеству идти с ними вровень. И вот, в конце третьей части появляется новая тема симфонии, которая успокаивает оркестр, вдохновляет дирижера, вселяет в нас надежду: гаммы хрустально бегут вверх, исполненные челестой в стремлении остаться на достигнутой высоте. Маленькая зацепка в виде короткого повтора последних двух нот – и они остаются, как человеческий голос, внезапно пробужденный к пению.

Размышления о неувядаемой аутентичности жанра симфонии опять же приводят нас к рассуждениям Бахтина. «Изучение романа как жанра отличается особыми трудностями, – пишет он. – Это обусловлено своеобразием самого объекта: роман – единственно становящийся и еще не готовый жанр. Жанрообразующие силы действуют на наших глазах: рождение и становление романного жанра совершаются при полном свете исторического дня. Жанровый костяк романа еще далеко не затвердел, и мы еще не можем предугадать всех его пластических возможностей» [1, с. 447]. Бахтин это писал в 1941 году. Действительно, впереди жанр романа ожидали пики расцвета, с ним поднимались из эпосов и сказок разные национальные литературы, засверкали имена великих романистов XX века…

Заключение

Для армянской музыки XX век оказался временем расцвета большой симфонической формы, обогащенной содержанием и многообразностью настроений, исходящих из зрительных и духовных впечатлений. Современная армянская симфония продолжает процесс создания национального современного эпоса. И в этом «эпосе» не нужно искать присущей данному жанру публичности, особой торжественности, громкости и временной масштабности. Размышления о многообразии современного мира, любование прекрасным, что крайне актуально для современного искусства, творческое претворение традиций симфонизма, романтические воспоминания о его вершинах, что прибавляет вдохновение современному искусству, – этот круг размышлений и тем глубоко и талантливо отражается в творчестве Эдуарда Айрапетяна.

Четвертая симфония явно начинает новый период в творчестве Айрапетяна. Думается, это период обобщенного осмысления событий, включающих современную историю. Эта тема, давно освоенная в жанре симфонии, сегодня особенно актуальна, и композиторское участие в ее разработке в масштабах больших симфонических форм повысит градус национально-патриотического духа.

Литература

1. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет, Москва, «Художественная литература», 1975.
2. Рухкян М. Врема Эдуарда Айрапетяна, Ереван, «Гитутюн», 2020.

References

1. Bahtin M. Voprosy literatury i jestetiki. Issledovanija raznyh let, Moskva, «Hudozhestvennaja literatura», 1975.
2. Ruhkjan M. Vrema Jeduarda Ajrapetjana, Erevan, «Gitutjun», 2020.

ԷԴՈՒԱՐԴ ՀԱՅՐԱՊԵՏՅԱՆ. ՍԻՄՖՈՆԻԱ № 4

ՄԱՐԳԱՐԻՏԱ ՌՈՒԽԿՅԱՆ*

Հղման համար. Ռուխկյան, Մարգարիտա: «Էդուարդ Հայրապետյան. Սիմֆոնիա № 4»: *Արվեստագիտական հանդես,* N 1 (2022): 140-151. DOI: 10.54503/2579-2830-2022.1(7)-140

Էդուարդ Հայրապետյանի Չորրորդ սիմֆոնիան (2016) վառ վկայությունն է կոմպոզիտորի ստեղծագործական վարպետության և տաղանդի բարձր մակարդակի: Այստեղ կենտրոնացավ փորձությունների շեմին գտնվող ժողովրդի՝ կյանքի զգացողությունը: Կոմպոզիտորը համակ ունկնդիր է կյանքին: Նա փնտրում է հոգևոր հենարան, որը և գտնում է արվեստի, երաժշտության դերի խոր գիտակցման մեջ: Երաժշտական ստեղծագործության, սիմֆոնիկ երաժշտության և սիմֆոնիայի ժանրի հարուստ ավանդույթները հայ երաժշտության անհերքելի նվաճումներն են: Կոմպոզիտորը կատարելապես տիրապետում է այդ գործիքակազմին: Նրա Չորրորդ սիմֆոնիան հայ երաժշտական մշակույթի նոր նվաճումն է:

Այս երկն ակնհայտորեն նոր շրջան է բացում Հայրապետյանի ստեղծագործության մեջ: Թվում է, թե սա ժամանակակից պատմության իրադարձությունների ընդհանրացված իմաստավորումն է: Սիմֆոնիայի ժանրում վաղուց յուրացված այս թեման այսօր առավել քան արդիական է, և մեծ սիմֆոնիկ ձևերի մասշտաբներում նրա մշակման մեջ կոմպոզիտորական մասնակցությունը բարձրացնում է ազգային-հայրենասիրական ոգու աստիճանը:

Չորրորդ սիմֆոնիան ստեղծվեց Հայաստանի և հայ ժողովրդի պատմության համար դժվարին ժամանակահատվածում: Դա ձայնագրվեց Արցախյան երկրորդ պատերազմից մեկ շաբաթ առաջ:

Հայաստանի պետական սիմֆոնիկ նվագախմբի գլխավոր դիրիժոր Սերգեյ Սմբատյանն սպասում էր այս սիմֆոնիային և, լինելով կոմպոզիտորի սիմֆոնիկ ստեղծագործությունների հավատարիմ մեկնաբանը, ծանոթանալով սիմֆոնիա-

* ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի երաժշտության բաժնի առաջատար գիտաշխատող, արվեստագիտության դոկտոր, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, rukhkyan.margarita@gmail.com, հոդվածի ներկայացնելու օրը՝ 25.01.2022, գրախոսելու օրը՝ 25.02.2022, տպագրության ընդունելու օրը՝ 20.05.2022:

յին, որոշեց չհետաձգել և տեսագրել այն: Սիմֆոնիան տեսագրվեց Կ. Դեմիրճյանի անվան մարզահամերգային համալիրի համերգային դահլիճում: Դիրիժորը որոշեց տեսագրությանը հաղորդել համերգային կատարման բնույթ՝ ներմուծելով թատերայնության տարրեր: Երաժիշտները կուլիսներից մտնում են բեմ և զբաղեցնում տեղերը: Նրանց մուտքն ուղեկցվում է ծափահարություններով (մագնիտոֆոնային ձայնագրություն): Նվագախմբի կենտրոն է գալիս կոնցերտմայստերը՝ առաջին ջութակը՝ տոնը տալու: Այնուհետև դուրս է գալիս դիրիժորը, և երաժիշտները հոտնկայս ողջունում են, դահլիճից լսվում են ծափահարություններ (մագնիտոֆոնային ձայնագրություն)…

Բանալի բառեր՝ Էդուարդ Հայրապետյան, Սիմֆոնիա № 4, Սերգեյ Սմբատյան, նվագախումբ, կատարում, դիրիժոր, նվիրում:

EDUARD HAYRAPETYAN: SYMPHONY № 4

MARGARITA RUKHKYAN*

For citation: Rukhyan, Margarita. "Eduard Hayrapetyan: Symphony № 4", *Journal of Art Studies,* N 1 (2022): 140-151. DOI: 10.54503/2579-2830-2022.1(7)-140

Eduard Hayrapetyan's Symphony № 4 (2016) confirmed the high level of the composer's creative skills and talent. In it, new perception of the nation's existence in the time of hardships is concentrated. The composer listens carefully to life. He looks for and finds spiritual mainstay in profound understanding of the role of art, music in his case. Rich traditions in music – symphony music and the genre of symphony – are inalienable achievements of Armenian art. The composer has mastered that toolkit to perfection. His Symphony № 4 is a new accomplishment of Armenian musical culture.

Symphony № 4 definitely marks a new period in Hayrapetyan's creative work. It is a period of generalized comprehension of events, modern history included. That theme, long ago integrated in the genre of symphony, is particularly actual today, and the composer's endeavor to develop it in the form of a large-scale symphony is to elevate the national-patriotic spirit of his compatriots.

Symphony № 4 was written when Armenia was going through difficult times – and recorded a week before the Second Artsakh War.

Chief conductor of the State Symphony Orchestra of Armenia Sergey Smbatyan awaited it, and, as a dedicated interpreter of the composer's symphony pieces, upon

* Leading Researcher at the Music Department of NAS RA Institute of Arts, Honored Art Worker of the RA, Doctor of Sciences (Arts), rukhkyan.margarita@gmail.com, The article was submitted on 25.01.2022, reviewed on 25.02.2022, accepted for publication on 20.05.2022.

familiarizing himself with the work at issue, decided to undertake video recording without delay. It was recorded during a closed performance in the Karen Demirchyan Sports and Concerts Complex. In order to convey the impression of a concert, the conductor resorted to certain theatrical devices. Here is how it looks: the musicians come on stage from the wings and take their seats, their entrance accompanied by applause (tape recording); the concertmaster – first violin – sets the tone, then the conductor comes out, the musicians stand up to greet him; welcoming applause is heard (tape recording)…

Key words: Eduard Hayrapetyan, Symphony № 4, Sergey Smbatyan, orchestra, performance, conductor, dedication.

ՀՏԴ : 929:792(479.25) Սարգսյան + 809.198.1 + 93(=919.81)
DOI: 10.54503/2579-2830-2022.1(7)-152

ՇԱՀԵՆ ՍԱՐԳՍՅԱՆԸ՝ «ԱՐՄԵՆ» ԹԱՏԵՐԱԽՄԲԻ ՀԻՄՆԱԴԻՐ (ՀԱՅՈՑ ԼԵԶՈՒՆ՝ ՍՓՅՈՒՌՔԻ ԹԱՏԵՐԱԿԱՆ ՀԱՄԱԿԱՐԳՈՒՄ)

ԱՆԱՀԻՏ ՉԹՅԱՆ*

Հղման համար. Չթյան, Անահիտ: «Շահեն Սարգսյանը՝ «Արմեն» թատերախմբի հիմնադիր (հայոց լեզուն՝ սփյուռքի թատերական համակարգում)»: *Արվեստագիտական հանդես,* N 1 (2022): 152-165. DOI: 10.54503/2579-2830-2022.1(7)-152

Շահեն Սարգսյանը (1910-1966) 1938 թվականից ապրել և աշխատել է Թեհրանում, տարիներ շարունակ վարել «Ժուռնալ դը Թեհրան» ամսագրի արվեստի բաժինը՝ համագործակցելով «Ֆիրդուսի» և «Սաադի» թատրոններին, «Անահիթա» ռադիոկայանին: 1956-ին նա հիմնեց «Գրուհը Հոնարը Մելլի» թատերախումբը: Իր տեսակի մեջ բոլորովին նոր մի կառույց, որը, ամփոփելով անցյալ դարասկզբից երկրում խմորվող նախափորձերը, ճանաչվեց որպես Իրանի ազգային թատրոնի հիմնադիր թատերախումբ: Շուտով, հեռանալով իրանյան թատրոնից, Շահեն Սարգսյանը հայ մշակութային «Արարատ» կազմակերպությանը կից ստեղծեց «Արմեն» թատերախումբը:

Շահեն Սարգսյանը, 1960-ականներին հիմնելով «Արմեն» թատերախումբը, Թեհրանի թատերական կյանքը հարստացրեց նշանակալից իրադարձություններով: Միաժամանակ, տարվելով գեղագիտական նորամուծություններով, Սարգսյանը պատշաճ ուշադրությամբ չվերաբերվեց լեզվին առնչվող հարցերին: Հարցեր, որոնց Սփյուռքում և հատկապես Իրանի հայ համայնքում վերաբերվում են հատուկ խստապահանջությամբ: Նրա շուրջ ստեղծվեց մի բարդ իրավիճակ, որը նա չկարողացավ հաղթահարել: Ժամանակ էր պետք, որ համայնքի թատերական գործիչները, լեզվի անաղարտության հարցին տալով առաջնահերթ նշանակություն, զարգացնեին Սարգսյանի նորարարական գաղափարները՝ դրանով իսկ պահպանելով այն նշանակալից ավանդը, որ ռեժիսորն ունեցավ Իրանի հայ թատրոնում:

Բանալի բառեր՝ թատերախումբ, լեզու, գեղագիտական, նորամուծություն, ներկայացում, բեմ, ազգային:

Ներածություն

1950-60-ական թվականներին Իրանի հայ թատրոնը, հաղթահարելով հերթական ճգնաժամը, թևակոխեց ստեղծագործական նվաճումներով լի մի ժամանակահատված: Ասպարեզում հայտնվեցին թատերական գործիչներ, որոնք, տեղի բեմարվեստը պարզապես աշխուժացնելուց բացի, թատրոնը հասցրին որակական մի նոր մակարդակի: Մուշեղ Հովհաննիսյանը (1902-1957) Թավրիզից, իսկ Շահեն Սարգսյանը (1910-1966) Փարիզից Թեհրանում հաստատվելուց հետո իրենց հիմնած ԹԵԱԹ (1949) և «Արմեն» (1960) խմբերի ուժերով կարճ ժամանակամիջոցում համայնքի մշակութային կյանքը հագեցրին նշանակալից և վառ իրադարձություններով:

---

* ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի սփյուռքահայ արվեստի և միջազգային կապերի բաժնի ավագ գիտաշխատող, արվեստագիտության թեկնածու, anahit.anahit.art@gmail.com, հոդվածը ներկայացնելու օրը՝ 04.10.2021, գրախոսելու օրը՝ 11.10.2021, տպագրության ընդունելու օրը՝ 20.05.2022:

«Արմեն» թատերախմբի գործունեության սկիզբը

Շահեն Սարգսյանը 1938 թվականից ապրել և աշխատել է Թեհրանում, տարիներ շարունակ վարել «Ժուռնալ դը Թեհրան» ամսագրի արվեստի բաժինը՝ համագործակցելով «Ֆիրդուսի» և «Սաադի» թատրոններին, «Անահիթա» ռադիոկայանին: 1956-ին նա հիմնեց «Գրուհը Հոնարը Մելլի» թատերախումբը: Իր տեսակի մեջ բոլորովին նոր մի կառույց, որը, ամփոփելով անցյալ դարասկզբից երկրում խմորվող նախափորձերը, ճանաչվեց որպես Իրանի ազգային թատրոնի հիմնադիր թատերախումբ [15, էջ 118][1]: Շուտով, հեռանալով իրանյան թատրոնից, Շ. Սարգսյանը հայ մշակութային «Արարատ» կազմակերպությանը կից ստեղծեց «Արմեն» թատերախումբը, որի առաջին իսկ՝ «Զվարճալիք» ներկայացմամբ (հեղ. Արթուր Շնիցլեր, 1961), խախտվեց անհեռանկարային այն իրավիճակը, որը երկար ժամանակ տիրում էր Իրանի հայ բեմում: Անվանի նկարիչ և թատրոնին անմիջականորեն առնչվող արվեստագետ Հարություն Մինասյանը (1910-2002) իր թատերախոսականում թերևս տվեց «Զվարճալիքի» թողած տպավորության առավել սպառիչ նկարագրությունը: Սովորաբար զուսպ և պահանջկոտ հեղինակի հիացական հոդվածից կարելի է եզրակացնել, որ Շահեն Սարգսյանի մուտքն իրանահայ թատրոն հերթական իրադարձության սահմաններից դուրս մի երևույթ էր. դա պարզապես մի հեղաշրջում էր՝ բոլոր առումներով: Նախ՝ ներկայացումն սկսվեց ճիշտ ժամանակին: Անսովոր մի փաստ, եթե հաշվի առնենք, որ անճշտապահությունը հավասարապես հատուկ էր ինչպես հանդիսատեսներին, այնպես էլ դերասաններին: Անսովոր էին նաև ամենուրեք տիրող մաքրությունն ու կարգուկանոնը: «Սրահում նստած շոյում էր մեր աչքը, պատվի էր մեր ինքնասիրությունը, չէինք վիրավորվում, մեզ խաբված ու ծաղրված չէինք զգում» [1], - գրեց Մինասյանը՝ դահլիճում և նախասրահում տիրող մթնոլորտը գնահատելով բեմում ընթացող գործողություններից ոչ պակաս կարևոր:

Հանդիսատեսը, այսպիսով, նախապատրաստված էր պատշաճ գնահատական տալու նաև ճաշակավոր բեմահարդարմանը, որը, հաճելիորեն զարմացնելով իր քաղաքակիրթ տեսքով, ներկաներին կարծես տեղափոխում էր իր իսկ՝ հեղինակի հայրենի քաղաք. «Վիեննայում... ո՛չ Թեհրանում, ո՛չ Արարատի սրահում, այլ Վիեննայում - Արթուր Շնիցլերի հայրենիքում» [1] էին իրենց զգում հանդիսատեսները վարագույրի բացվելուն պես: «Այո՛, անթերի նույնիսկ սինեմայի կարիքները բավարարող» [1], - գրում է Հարություն Մինասյանը՝ ի դեմս բեմահարդար Արբի Հովհաննիսյանի (ծնվ. 1942)՝ կռահելով ապագա կինոռեժիսորին:

Ներկայացնելով իր առաջին տպավորությունները՝ Հարություն Մինասյանն անցնում է դերասանական խաղին: «Դժվարին պիեսներ» բեմադրողի [1] համարումն ունեցող Շահեն Սարգսյանը հաստատեց, որ նա իրավացիորեն ճանաչված էր նաև որպես դերասան պատրաստող ռեժիսոր: Հետևելով «յուրաքանչ-

[1] 1934 թվականին Վահրամ Փափազյանը հյուրախաղերով գտնվում էր Իրանում: Արտասահմանում մասնագիտական կրթություն ստացած մի խումբ պարսիկ դերասանների ուժերով նա բեմադրեց Շեքսպիրի «Օթելլոն»՝ գլխավոր դերը կատարելով ֆրանսերենով: Ըստ «Վերածնունդ» թերթի՝ 1934 թ. փետրվարի 16-ը՝ Թեհրանի «Պալաս» թատրոնում տրված «Օթելլոյի» ներկայացման օրն էլ համարվեց պարսից թատրոնի սկիզբ [23, 12, 25]:

յուր դերակատարի բոլոր խաղերին,- գրում է հեղինակը,- միզանսցենին, խմբական կամ անհատ կացությանց, պաուզաներին և ընդհանուր զարգացման հաջորդականության, բացահայտ կերպով զգում էինք ռեժիսորի ներկայությունը յուրաքանչյուր պահին» [1]: Առաջնորդվելով անսամբլային խաղի սկզբունքներով՝ բեմադրիչը, չնսեմացնելով դերասանի ստեղծագործական մտահղացումները, հասավ նրանց հավաքական խաղը բնութագրող հատկանիշների բացահայտմանը: Աշոտ Հաճյանը՝ Թեոդորի, իսկ Համլետ Քարամյանը՝ Ֆրիցի դերերում առանձնացան կիրթ շարժուձևով և վայելուչ կեցվածքով: Ըստ թատերախոսի գնահատականի՝ ռեժիսորը կարողացավ «պրոֆեսիոնալ դերասանների անսամբլին վայել մի թատերգություն բեմադրել»: Կիրառվեցին ամբողջովին նոր մոտեցումներ, որոնք ինքնին մերժեցին նախկինում ընդունված կեղծ ու պաթետիկ խաղաոճը, որը, նշենք, թատրոնի առաջընթացը կասեցնելուց բացի, դարձավ նաև հանդիսատեսին վանելու հիմնական պատճառներից մեկը: Շատերի համար տարիներ շարունակ անտեսանելի այս ընթացքը միանգամից դարձավ ակնհայտ՝ ընդգծելով միայն մեկ ներկայացումից հետո համայնքի բեմարվեստում կայացած դրական տեղաշարժերը: «Եվ այդ գիշեր, մեկեն զգացինք, - գրում է Հարություն Մինասյանը,- որ այլևս հոգնել ենք «դերասանություն» դիտելուց, այլևս կշտացե՛լ - գալարումների անհարկի միմիկաներ ու բազմաշարժ գիմնաստիկա ըմբոշխնելուց: Այդ գիշեր իմացանք, որ թատերական հասարակությունը, որ խռով հեռացել էր մեր թատրոնից - պիտի վերադառնա, այլևս պետք է, որ վերադառնա» [1]:

Հանդիսատեսն, իրո՛ք, վերադարձավ թատրոն: «Արմեն» թատերախմբի առաջին իսկ ներկայացմամբ ստեղծվեց հուսադրող մի տրամադրություն, մարդկանց ներշնչելով, որ «նոր և թարմ ուժերով նոր թատերախումբը» կստեղծի նաև «նոր թատրոն», և նրանք կդիմավորեն «թեհրանահայ թատրոնի վերածնունդը» [1]:

Խմբի հաջող սկիզբն ունեցավ նույնքան հաջող շարունակություն: «Զվարճալիքին» հաջորդեց Ալեքսանդր Շիրվանզադեի «Արմենուհին» (1961): Դերասանական խաղից բացի, նորովի էին կառուցված նաև ռեժիսոր-բեմահարդար հարաբերությունները: «Արմենուհին» հաստատեց, որ նրանք դարձել էին ներկայացման համահեղինակներ՝ երբ մեկի ստեղծած բեմական միջավայրը հիմք էր ծառայում մյուսի բեմադրած գործողությունների ընթացքի համար: Շահեն Սարգսյանի և Արբի Հովհաննիսյանի համագործակցությունը դարձավ համախոհ-արվեստագետների միասնության այն տեսակը, որը բեմարվեստի շրջադարձային փուլերում դառնում է առանձնապես նշանակալից (Կոնստանտին Սերգեևիչ Ստանիսլավսկի - Վլադիմիր Իվանովիչ Նեմիրովիչ-Դանչենկո, Գևորգ Զմշկյան - Գաբրիել Սունդուկյան, Լևոն Շանթ - Գասպար Իփեկյան և այլք): Չսահմանափակվելով միայն ստեղծագործականով՝ Շահեն Սարգսյանն ու Արբի Հովհաննիսյանը նույն հաջողությամբ համագործակցեցին նաև մշակույթի կազմակերպչական ոլորտում: 1962-ին նրանց անմիջական մասնակցությամբ «Արարատ» կազմակերպության կառույցներում կյանքի կոչվեց Թատերական միություն, որի հովանու ներքո գործեց և «Արմեն» թատերախումբը [2]: Արբի Հովհաննիսյանը, որպես խորհրդական, ընդգրկվեց միության վարչության կազ-

մում: Նշենք, որ Թատերական միությունը, չսահմանափակվելով համայնքի շրջանակներով, իր գործունեությունը ծավալեց երկրի թատերական կյանքին համաքայլ: 1963-ից Իրանը դարձավ ՅՈՒՆԵՍԿՕ-ի թատերական խորհրդի անդամ, և մարտի 27-ը երկրում պաշտոնապես սկսեց նշվել որպես Թատրոնի միջազգային օր: «Արարատի» Թատերական միությունը, ինչպես նաև «Արմեն» թատերախումբն անմասն չմնացին այդ իրադարձությանը: Երկրում առաջին անգամ կազմակերպվեց թատերական հագուստի, դեկորացիաների և մակետների ցուցահանդես, տպագրվեց ժամանակակից բեմարվեստի ականավոր գործիչներին ներկայացնող մի գրքույկ, հրատարակվեց նաև հայ թատրոնի հակիրճ պատմությունը: «Արմեն» թատերախումբը, իր հերթին, բեմադրեց Ալեխանդրո Կասոնայի «Այգաբացի կինը» և Անտոն Չեխովի «Քեռի Վանյան»: Ապրիլի 26-ից սկսած՝ դրանք պարբերաբար պետք է ներկայացվեին «Արարատի» բեմում:

Այսպիսով, «Արմեն» թատերախումբը, համայնքի թատերական կյանքում գրավելով առաջատար դիրք, իր գործունեությունը ծավալեց հյուրընկալ երկրի բեմարվեստի համատեքստում: Ավելին՝ թատրոնը դիտարկելով որպես հայ և իրանյան մշակույթները մերձեցնող կարևոր կառույց՝ Շահեն Սարգսյանը, նախապատվությունը տալով համաշխարհային արժեք ունեցող թատերգություններին, փորձեց որոշ առումով հաղթահարել նաև տարբեր ժողովուրդների միջև եղած պատնեշները: Իր իսկ խոսքերով՝ «առաջընթաց թատրոնի նմուշ գործերը» [2] ոչ միայն բարձրացնում էին «մարդկային մտածողության մակարդակը» [2], այլև նպաստում ազգերի փոխըմբռնմանը: Ընտրելով համաշխարհային ճանաչում ունեցող հեղինակների գործեր՝ ռեժիսորը հաստատում էր, որ մարդիկ, ապրելով տարբեր երկրներում, ունեն շատ ընդհանրություններ ինչպես անձնական, այնպես էլ հասարակական կեցության խնդիրներում: «Կարծում եմ, - ասել է Շահեն Սարգսյանն իր հարցազրույցներից մեկում, - յուրաքանչյուր մարդ աշխարհի որ մասում էլ գտնվի, մարդ է, Չեխովի ստեղծած տիպերն էլ համամարդկային են, նրանք կարող են գոյություն ունենալ ամեն մի ազգի մեջ» [2]:

Այս համոզմունքն ունեցող ռեժիսորը կարողացավ ինչպես բեմի դերասաններին, այնպես էլ դահլիճի հանդիսատեսներին ոչ թե սոսկ հետաքրքրել, այլ, ինչպես գրեց «Ալիքը», պարզապես վարակել չեխովյան շնչով [3]: Թերթը, անդրադառնալով ներկայացումներին, ընդգծեց, որ թատերախումբը, առաջնորդվելով իր ղեկավարի ցուցմունքներով, «հետևում է արդի թատրոնի ուսմունքներին»: Բեմահարդարումը և զգեստավորումը՝ Արբի Հովհաննիսյանի հեղինակությամբ, այս անգամ էլ անթերի էին և «կրում էին խնամքի և ճաշակի դրոշմ» [3]: Դերասանները նույնպես աչքի ընկան իրենց հղկված խաղով: Խմբում ձևավորվում էին նաև նոր, վառ անհատականություններ, և Լորիկ Հովսեփյանը, անվանի դերասան Արմանի՝ (1921-1980) Արամայիս Հովսեփյանի [17, էջ 125-140] դուստրը, «Այգաբացի կինը» ներկայացման մեջ իր Տելիայի դերակատարումով դարձավ օրվա հայտնությունը [17, էջ 125-140]:

«Արմեն» թատերախմբի անկման շրջանը

Թվում է, համայնքի բեմարվեստի դժվարին ժամանակները ոչ միայն հաղ-

թահարվեցին, այլև ստեղծվեցին բոլոր նախադրյալները դրա կայուն զարգացման համար: Նշմարվող դրական միտումները, սակայն, մթագնվեցին որոշ բացասական երանգներով: Համամարդկային խնդիրներ արծարծող պիեսները, հակառակ Շահեն Սարգսյանի սպասումների, արժանացան աճող անտարբերության՝ դիտարկվելով լոկ որպես օտարազգի հեղինակների գործեր: «Ալիքի» հոդվածագիրը, անդրադառնալով այս փաստին, գրեց. «Որպես խորհուրդ նշենք, որ ցանկալի կլիներ, եթե թատերախումբը բեմադրեր նաև մեր կյանքին, մեր պատմությանը վերաբերող պիեսներ, որոնք հարազատ են մեր հասարակության և որ կարող են առիթ ծառայել և հնարավորություն տալ, որ վերացվի ցուցաբերված անտարբերությունը» [3]:

Մի քանի օր անց «Ալիքում» տպագրվեց Հարություն Մինասյանի թատերախոսականը, որը, ընդհանուր առմամբ, իր գնահատականներում համընկնում էր նախորդի հետ: Դրա հետ մեկտեղ՝ հեղինակի հիացական վերաբերմունքը նկատելիորեն փոխվել էր՝ տեղը զիջելով շատ ավելի զուսպ տոների, իսկ հոդվածի վերջում ներկայացումներում առկա լեզվական վրիպումները Մինասյանը դիտարկում է որպես դրանց մյուս արժանիքները նսեմացնող կարևոր թերություն. «Ընդհանրապես, ինչպես տեսանք, - գրում է հեղինակը, - մեծ պակաս կար առոգանության ճշտության և արտասանության լեզվական հնչականության մեջ, որ հաճախ հայերեն չէր: Իսկ տոների և ինտոնացիայի թերությունները բավական զգալի էին: Այս խնդիրներին պրն. դերուսույց Սարգսյանը մեծ ուշադրություն պիտի դարձնի, անշուշտ դերուսույցը պետք է հայերեն լավ առոգանություն, արտասանություն ունենա և հայերեն իմանա» [4]:

Եվ սա միայն սկիզբն էր այն հրապարակումների, որոնց հեղինակը հետևողականորեն և աճող անհանդուրժողականությամբ քննադատում էր Շահեն Սարգսյանի մյուս աշխատանքները: Ռեժիսորը, իր հերթին, չշեղվելով ընդունված հունից, նույն հետևողականությամբ խմբի խաղացանկը հարստացնում էր նորանոր գործերով: Շ. Սարգսյանը 1963-ին բեմադրեց Ավգուստ Ստրինդբերգի «Ուժեղը», Անտոն Չեխովի «Կարապի երգը» և Յուջին Օ'Նիլի «Նախաճաշից առաջ» պիեսները: Փոքրածավալ երկերից կազմված մի ներկայացում, որը դարձավ նրա եռամյա գործունեության յուրօրինակ հանրագումար, իսկ խմբի համար՝ ստեղծագործական մի նոր ձեռքբերում: Այսուհանդերձ, խրախուսելու փոխարեն ընդհանուր դժգոհությունը ձեռք բերեց ավելի խիստ երանգներ: Հարություն Մինասյանը, իր կոշտ դիրքորոշման մեջ մնալով անդրդվելի, գրեց մի թատերախոսական, որտեղ ինքն իրեն հակասելով, կետ առ կետ հրաժարվեց նախկինում արտահայտած գնահատականներից: Եթե արվեստագետը հաճելիորեն զարմացած էր ներկայացումների արտաքին նկարագրով, ապա այս դեպքում ընդունեց որոշակի վերապահումով: Ըստ հեղինակի՝ մոդեռնի կողքին նատուրալիստական դետալները ոչ միայն պատճառաբանված չէին, այլև խախտում էին ներկայացման ամբողջականությունը: Մինասյանի համար խորթ երևույթը թերևս գալիս է հետպատերազմյան ֆրանսիական իրականությունից, երբ մոդեռնիստական ուղղությունը, հայտարարելով ռեալիզմը հնացած, դարձավ արվեստի և գրականության, նույնիսկ կաթոլիկ գրականության գեղագի-

տական մեթոդ, չնայած դա պաշտոնապես դատապարտել էր Վատիկանը [24, էջ 168]: Եթե ռեժիսորը ձգտում էր հետևել եվրոպական ժամանակակից թատրոնին, ապա, ըստ հեղինակի, նրա համարձակ փորձերը, անհամատեղելի ոճերի համադրումը հավակնոտ էին և չհաջողված: Այդ առումով Հ. Մինասյանը գրում է հետևյալը. «մոդեռնում որքան որ հեռանում ենք իրականությունից, այնքան պայմանականությունն է խոսում, բայց շատ հանդգնելով հասնում ենք մի կետի, որից այն կողմ արդեն պարապությունն է և անկում» [5]: Այսուհանդերձ, Արբի Հովհաննիսյանի բեմահարդարումն ուներ նաև հաջողված լուծումներ, և, ի վերջո, դա չէր, որ հուզում էր հեղինակին: Մինասյանի քննադատության թիրախը դերասանական խաղն ու պիեսների ռեժիսորական մեկնաբանումն էին՝ հարուցելով հեղինակի վրդովմունքն ու զայրույթը. «…Ինչ գրել, բայց ինչո՞ւ կեղծել, մեր սիրելի սիրողներին՝ որոնցից ոմանց հետ բարեկամ-գործակից ենք կյանքում, ինչո՞ւ չասել ճշմարտությունը, որ խաղարկությունը թույլ էր, շատ թույլ, առաջին շարքում անգամ ոչինչ չէինք հասկանում: Տիկին Իքս-ը խոսում էր ֆիզիկական մեծ ճիգով, ապրումներ տալու նպատակով, խոսում էր ուժ գործադրելով, բառերն ու հնչյունները ատամների տակ փշրելով կամ ձայնը ներս քաշելով՝ խեղդելով ամեն խոսք» [5]: Այդ ամենը, ըստ Մինասյանի, «հետևանք է ամենազոր առոգանության պակասի, հայերեն շեշտերի անճիշտ կիրառման, հայերեն ձայնական ելևէջումների պակասի ու սխալի […]» [5]:

Իր դժգոհության բուն պատճառը, այսուհանդերձ, հեղինակն արտահայտում է հոդվածի վերջում՝ թերացումների համար մեղադրելով ռեժիսորին: Շահեն Սարգսյանը, տարվելով ստեղծագործական խնդիրներով, անտեսեց ինչպես դերասանների, այնպես էլ հանդիսատեսի համար հավասարապես կարևոր բեմական խոսքը: «Ուրեմն, - գրում է Մինասյանը, - ամենից առաջ և ամենից վերջ՝ ռեժիսորն է որ պետք է լավ գիտնա այն լեզուն, որով բեմադրվում է պիեսը: Իսկ ձեր ռեժիսորը դժբախտաբար հայերեն չգիտե, հայերենից անգրագետ է» [5]:

Թվում է, թե ավելի ծանր վիրավորանք մի արվեստագետ մեկ ուրիշին չէր կարող հասցնել: Մինչդեռ Մինասյանը, չբավարարվելով այսքանով, գրում է հետևյալը. Մենք «չգիտենք, թե պ-րն Շահենը ի՞նչ է ուզում այդ խեղճ Չեխովից, որ ձեռք չի քաշում… և ընդհանրապես մեծերից: Արդյոք գիտե՞, որ Շեքսպիրից հետո, կարելի կլինի դասել Չեխովին» [5]:

Շարունակելով այս միտքը՝ Հարություն Մինասյանը գրում է, որ հանճարեղ գրողների ստեղծագործությունների և սկսնակների ուժերով այդ գործերի մեկնաբանությունների միջև շփման և ոչ մի եզր չի կարող լինել: Եվ, դարձյալ դիմելով ռեժիսորին, թատերախոսը հարցնում է, թե արդյոք նա չի գիտակցում, որ դրանով նա դերասաններին «դնում է անհարմար և ծիծաղելի վիճակի մեջ, որ մենք ցածում նստած, մեր աչքերը հառած իր վրա, իսկ ինքը վերևում - Աստված գիտե թե ինչեր է անում…» [5]:

Համանման իրավիճակներ այլ երկրների հայ համայնքներում

Այս անխնա քննադատությունը, իր համոզիչ փաստարկներով հանդերձ, զարմացնում է իր կոշտ դիրքորոշմամբ և առաջին հայացքից թվում է սուբյեկ-

տիվ, գուցե և թելադրված անձնական դրդապատճառներով: Սակայն Հ. Մինասյանը արվեստագետի իր ազնիվ նկարագրով երբեք մամուլը չէր օգտագործի սեփական հարցերը լուծելու համար: Իրականում արտաքնապես այս սուբյեկտիվ ելույթն ուներ ավելի քան օբյեկտիվ հիմքեր: Այստեղ գործեցին Սփյուռքի թատրոնում օրինաչափության ուժ ստացած շարժառիթները, որոնք տարբեր գաղութներում և տարբեր ժամանակներում ունեցան դեպքերի զարգացման գրեթե նույն ընթացքը: Շ. Սարգսյանը այս առումով բնավ բացառություն չէ: Անցյալ դարասկզբին եգիպտահայ համայնքում ստեղծվեց շատ նման մի իրավիճակ, երբ, ի թիվս պոլսահայ այլ արվեստագետների, Եգիպտոս եկան Թովմաս Ֆասուլյաճյանը (1843-1901) և Սերովբե Պենկլյանը (1838-1903): Տեղի հայ համայնքի սկսնակ դերասանների ուժերով նրանք բեմադրեցին Վիկտոր Հյուգոյի «Թագավորը զվարճանում է» («Արքայն զբոսնու») և Ֆ. Դյումանուարի և Ա. դը Անըրիի «Դոն Սեզար դը Բազան» դրամաները (1900, Կահիրեի «Եգիպտական թատրոն») Կոստանդնուպոլսի հանդիսատեսի համար միանգամայն ընդունելի լեզվով՝ թուրքերենով: Դրա հետևանքով նրանց շուրջն ստեղծվեց խիստ անբարյացակամ մթնոլորտ, որին ի պատասխան՝ Թովմաս Ֆասուլյաճյանը տպագրեց «Երկու ներկայացումներե վերջ» խորագրով հոդվածը, որում արվեստագետը թատերախմբի և անձամբ իր հանդեպ եղած վերաբերմունքը հակված էր բացատրելու թշնամիների նյութած «էնթրիկներով» [10]: Այլապես ինչպես կարող էր նրա Թրիբուլեն, որն ըստ ներկայացման մասնակից Գևորգ Սիմոնոֆի վկայության, գերազանցում էր Էժեն Սիլվենի նույն դերակատարմանը [22, էջ 344], արժանի գնահատականի փոխարեն հարուցեր հանդիսատեսների և քննադատության վրդովմունքը:

Արվեստագետները, կռահելով խմբի նկատմամբ հետաքրքրության նվազումի բուն պատճառը, բեմադրեցին «Ավարայրի արծիվը կամ Վարդանանք» ողբերգությունը (1900, Կահիրեի «Եգիպտական թատրոն»)՝ Սմբատ Բյուրատի հեղինակությամբ: Պատմական ներկայացում, անշուշտ, հայերենով, որը, ճիշտ է, չշտկեց, սակայն որոշ առումով մեղմեց նրանց շուրջ ստեղծված ճնշող մթնոլորտը:

Նշենք, որ իրանահայ համայնքում նույնպես, ի պատասխան Հարություն Մինասյանի ««Արմեն» թատերախմբի երեկոն» հոդվածի, լույս տեսան Հարփիկ Թամրազյանի «Ինչու այդքան կրքոտ» («Ալիք», 1963, 24 հուլիսի) և Զորա Բժշկյանի «Երկու խոսք «Արմեն» թատերախմբի մասին» («Ալիք», 1963, 29 հուլիսի) հրապարակումները, որոնց հեղինակները նախ փորձում են հասկանալ Մինասյանի խիստ վերաբերմունքի պատճառը և ապա ներկայացնել թատերախմբի կատարած աշխատանքի օբյեկտիվ պատկերը: «Հոդվածն իր ամբողջությամբ մի նիզակ էր ուղղված խմբի ղեկավար պրն. Շահեն Սարգսյանի դեմ, - գրում է Հարփիկ Թամրազյանը և շարունակում, - […] արդյոք պրն. Մինասյանի ցուցաբերած այդքան ուժեղ հակազդեցությունը ինքնին դրական նիշ չէ՞ «Արմեն» թատերախմբի համար» [6]: Զորա Բժշկյանը, իր հերթին, նշելով, որ թատերախումբը, ի հակակշիռ ուծացման վտանգի, կարևոր դեր ուներ հատկապես երիտասարդների դաստիարակման գործում, գրեց որ մի խումբ երիտասարդներ, ծառայելով հայ մշակույթին, «իրենց նպաստն են բերում հային հայ պա-

հելու, կամ ինչպես միշտ հոլովում ենք ազգապահպանման վսեմ գործին» [7]:

Հեղինակները, իրավացիորեն նշելով Շահեն Սարգսյանի շնորհիվ իրանահայ բեմում տեղի ունեցած առաջընթացը, միանգամայն անտեսում էին, որ «հային հայ պահելու» համար բեմից պետք է հնչեցնել գրագետ հայերենը, և որ Հարություն Մինասյանը այդ մտահոգությամբ էր գրել իր «կրքոտ» հոդվածը: Սա Սփյուռքի հայ թատրոնի համար առաջնային կարևորության հարց է և ոչ թե «մատի փաթաթան» կամ նրա «միակ թույլ կետը, որին անխնա հարվածում են հաճախ» [6]: Հենց «ազգապահպանման վսեմ գործին» ծառայող Սփյուռքի հայ թատրոնը չի հանդուրժում այդ ճանապարհից և ոչ մի շեղում: Այլ դեպքում օտար լեզվով կամ թերի հայերենով բեմադրությունները և թատերական գործիչները, որպես օտար մարմին, դուրս են մղվում թատերական միջավայրից, չխնայելով և ոչ մի հեղինակություն: Թատերական գործիչները, ինչպես մեկ այլ առիթով նշվեց եգիպտահայ մամուլում, պետք է «գաղթականության մեջ մեռնելու վտանգին ենթարկված մայրենի լեզուն կենդանացնեին բեմից, օտար լեզվով հանդես գալու, հետևաբար՝ այն անուղղակիորեն տարածելու փոխարեն» [11]:

Այսպիսով, հայոց լեզվի պահպանման անհրաժեշտությունն ընդհանուր խնդիր էր ամբողջ գաղթաշխարհի համար, և ֆրանսահայ համայնքն այս առումով բացառություն չէր: Ուշագրավ է, որ նկարիչ Հրանդ Ալյանաքը (1880-1938), անդրադառնալով այդ խնդրին, գրեթե կրկնելով Հարություն Մինասյանի միտքը, Փարիզի «Հառաջում» գրում է հետևյալը. «Ցանկալի է որ մեր այր դերասանները մանավանդ, խստապահանջ ըլլային արտասանության մասին, և բառերը արտաբերեին ամբողջականորեն, իրենց իմաստին շեշտավորումով» [14]: Սակայն, ի տարբերություն եգիպտահայ կամ իրանահայ համայնքների, այստեղ չկար օտար ազդեցություններին դիմակայելու նույն՝ սուր գիտակցությունը: Եղել են դեպքեր, երբ հայ դերասանները, միանալով թուրքական թատերախմբերին, բեմադրել են միասնական ներկայացումներ, ձախողելով հայալեզուները: «Ցավալին այն է, որ բացի թրքախոսներե, - գրում է նույն թերթը,- հայախոսներու ստվար մաս մը խուռն ծափերով կքաջալերեն Մազհար բեյերն ու Օսման էֆենդիները: Եվ այս բոլորը կ'ըլլան ձեռնունայն խաչաձևելու համար հայկական թատերախումբ» [13]:

Ուշագրավ է, որ հայկական «Դրամատիկ» թատերախումբը ներկայացնում էր «Տրիլբին» (բեմակ.՝ Գ. Գեի, ըստ Ժորժ Դյումորյեի վեպի)՝ իրանահայ անվանի թատերական գործիչ Մանուէլ Մարությանի (1901-1985) բեմադրությամբ և մասնակցությամբ: Արվեստագետ, որն անցյալ դարի 20–30-ական թվականներին այստեղ ծավալեց բավական արդյունավետ գործունեություն, Փարիզից բացի, նպաստելով նաև Մարսելի, Լիոնի և այլ քաղաքների թատերական շարժման ազգային նկարագրի պահպանմանը [13, 16, էջ 53-99]:

Այսպիսով, Շահեն Սարգսյանը, որպես արվեստագետ, կայացել է ազգայինի հանդեպ համեմատաբար թույլ պահանջներ ունեցող մի համայնքում, հյուրընկալ երկրի հզոր մշակույթի ազդեցության ներքո: Հայտնվելով Իրանում՝ նա, ի տարբերություն Մարությանի, ունեցավ հակասական, եթե ոչ հակառակ դերը տեղի հայ թատրոնում: Շ. Սարգսյանի նորամուծությունները համայնքի թատե-

րական շարժման համար ստեղծեցին զարգացման նոր հեռանկարներ: Բացի այդ, ներկայացնելով համաշխարհային թատերագրության լավագույն նմուշներ, ռուսահայ միտվածություն ունեցող թատերական այս համակարգին հաղորդվեցին եվրոպական մշակույթին բնորոշ գեղագիտական ճաշակ և մակարդակ: Սակայն հայերենի հանդեպ նրա անփույթ վերաբերմունքն անհանդուրժելի էր մի համայնքում, որի թատերական շարժման ակունքներում էին Հովհաննես Խան-Մասեհյանը (1864-1931), Հրաչյա Աճառյանը (1876-1953), Նիկոլ Աղբալյանը (1873-1947), Գասպար Իփեկյանը (1883-1952) և այլք: Մեծանուն մտավորականներ, որոնք հայտնի են նախ որպես հայագիտության երախտավորներ: Նշենք նաև, որ, Թեհրանի Հայկազյան դպրոցում սկզբնավորվող թատերական շարժմանը զուգընթաց, Հովհաննես Մասեհյանն իր տնօրինության տարիներին իրականացրեց մի շարք, նաև լեզվին առնչվող բարեփոխումներ: Կոստանդնուպոլսում տպագրված դասագրքերը փոխարինվեցին արևելահայերեն գրվածներով, դասավանդումն էլ իրականացվեց հայաստանյան դպրոցների ծրագրերով [9]: Թատերական շարժումը նույնպես, ձևավորվելով և ընթանալով ռուսահայ թատրոնի հունով, բեմից հնչեցրեց արևելահայերենը, նպաստելով դրա հաստատմանն ամբողջ համայնքում: Իրանահայ գաղութում, ի վերջո, ձևավորվեց ռեժիսորական թատրոն, որն իր թե՛ ոճական և թե՛ լեզվական առումներով հակադրվեց Կոստանդնուպոլսի դերասանականին՝ սփյուռքահայ բեմարվեստի համար ստեղծելով նոր ուղիներ՝ համաշխարհայինի հունով ընթանալու համար:

Բացի այդ, Իրանի հայ թատրոնը, կազմավորվելով որպես ինքնուրույն կառույց, ի տարբերություն ֆրանսահայի, ոչ միայն չի ենթարկվել, այլև եղել է հյուրընկալ երկրի թատերական շարժման հենասյունը՝ դրա կայացման և զարգացման ճանապարհին: Ինքը՝ Շահեն Սարգսյանը, ճանաչվելով որպես Իրանի ազգային թատրոնի հիմնադիր, այս իրողության հաստատումն է: Սա մի երևույթ է, որն ակնհայտ էր նաև դրսի արվեստագետների համար: Ամերիկայից հրավիրված պրոֆեսոր Ջորջ Քուինթին Թեհրանի համալսարանում կարդացած իր դասախոսությունում, թերևս անտեսելով հայերի ներդրումը երկրի հասարակական և մշակութային կյանքի այլ բնագավառներում, նշել է, որ «Իրանի թատրոնի մարզում հայերի կատարած աշխատանքը միակ արժեքավոր և գնահատելի աշխատանքն է» [2]:

Այսպիսի ամուր հիմքեր ունեցող թատրոնում եվրոպամետ արվեստագետը, չկարողանալով կողմնորոշվել, մնաց ֆրանսահայ թատրոնին հատուկ դիրքերում: Նշենք նաև, որ նրա մուտքն իրանահայ բեմարվեստ համընկավ համայնքի հասարակական կյանքում նշմարվող միտումների հետ, երբ Արևմուտքից թափանցող գաղափարական և մշակութային հոսանքներն ազդեցություն էին թողնում տարբեր խավերի և հատկապես՝ երիտասարդության վրա: Օտար լեզվով գրականությամբ և երաժշտությամբ հրապուրված երիտասարդները հակված էին անտեսելու ազգային արժեքների կարևորությունը: Ստեղծվեց մի իրավիճակ, երբ Շ. Սարգսյանի նման վառ արվեստագետը կարող էր միայն խորացնել ուղղակիորեն դեպի ուծացում տանող այս երևույթը: Ուստի, Հարություն Մինասյանի հոդվածներն ստանում են ահազանգի կարևորություն. դրանք նախազգու-

շացում էին, որոնք հաստատվեցին մեկուկես տասնամյակ անց, երբ Իրանի իսլամական հեղափոխությունը (1978-1979) հարված հասցրեց նաև հայ մշակութային գործիչներից շատերին, իսկ հայկական դպրոցները, հետևաբար նաև թատրոնը գոյատևեցին մեծագույն ջանքերի շնորհիվ [8]:

Երկու արվեստագետների պայքարը, ըստ էության, Սփյուռքում գոյության ամենօրյա կռվի կոնկրետ դրսևորումներից էր: Սա մի դրամատիկական դիմակայություն էր, որն ունեցավ նույնքան դրամատիկական վերջավորություն: Շահեն Սարգսյանն Իրանում, այնպես, ինչպես Թովմաս Ֆասուլյաճյանը Եգիպտոսում, չկարողանալով դիմակայել հակամարտությանը, հեռացավ կյանքից ստեղծագործական ուժերի ծաղկման շրջանում: Տարբեր արվեստագետների այսքան նման ճակատագրերը հաստատումն են այն իրողության, որ արտաշխարհի թատերական շարժումն ունեցել է բարդ ու հակասական ընթացք: Ակնհայտ է, որ, Սփյուռքի կազմավորմանը զուգընթաց, տարբեր համայնքներում ստեղծվող թատերական օջախները ուղղակիորեն կամ միջնորդված պոլսահայ թատրոնի շառավիղներն են: Այսպիսով, իր տեսակի մեջ եզակի մշակութային այս կառույցն անգնահատելի ներդրում ունեցավ հայ թատրոնի կայացման հարցում ինչպես գաղթաշխարհում, այնպես էլ հայրենիքում: Սփյուռքը, այսուհանդերձ, իր գոյացումով մշակույթին թելադրեց նոր՝ նաև քաղաքական խնդիրներ: Ստեղծվեց մշակութային կենտրոն՝ «Հայ կրթական և հրատարակչական համազգային միությունը» [18, 19, 20] (1928-1929, Կահիրե-Բեյրութ), որը կրթական, հրատարակչական, հետագայում նաև թատերական գործունեությունից բացի, ստանձնեց Հայոց հարցի լուծման անհրաժեշտությունը մշտարթուն պահելու, տրոհված համայնքները համախմբելու բեռը: Նման պարագայում թատրոնի ազգապահպան առաքելությունը որոշ իրավիճակներում գեղագիտականից առավել կարևորվեց: Արվեստագետները համապատասխանաբար բաժանվեցին բեմարվեստի նոր խնդիրները կարևորողների և անտեսողների բանակների, իսկ նրանց միջև բախումները դարձան անխուսափելի: Այսուհանդերձ, ընդդիմադիր կողմերը, հավասարապես նվիրված լինելով իրենց գործին, յուրաքանչյուրը յուրովի, նպաստեցին հայ թատրոնի կայացմանն ու զարգացմանն արտերկրում. առաջինները՝ կատարելով իրենց ստեղծագործական, իսկ երկրորդները՝ քաղաքացիական պարտքը: Եվ եթե մեծ արվեստագետները դուրս մղվեցին թատրոնից, ապա ժամանակի հետ նաև նրանց վաստակը բյուրեղացվելով շարունակվեց հետևորդների գործերում:

Եզրակացություններ

Եգիպտոսում Թովմաս Ֆասուլյաճյանը և Սերովբե Պենկլյանը ճանաչվեցին որպես տեղի հայ թատրոնի հիմնադիրներ:

Իրանում Շահեն Սարգսյանը գնահատվեց որպես արդի թատերական արվեստի հիմնադիր, առաջին արվեստագետը, որը տեղի սիրողական թատրոնին ներկայացրեց պրոֆեսիոնալին հասնելու պահանջներ: Նրա բեմադրած գործերը երբեմն «դյուրըմբռնելի» չէին լայն հասարակության համար: Մինչդեռ այդ նույն հասարակությունը, դրանց շնորհիվ ոչ միայն ընդլայնեց իր պատկերա-

ցումները թատրոնի մասին առհասարակ, այլև կայացավ որպես բարձրաճաշակ հանդիսատես: Այդ իսկ պատճառով Անտոն Չեխովի և Ավգուստ Ստրինդբերգի գործերը չանհետացան համայնքի բեմից՝ իբրև իրենց լավագույն մեկնաբանող ունենալով Շահեն Սարգսյանի համախոհ-գործընկեր Արբի Հովհաննիսյանին: Զարգացնելով Սարգսյանի բեմադրական հայտնությունները՝ նա գտավ դասական գործերն արդի հնարքներով ներկայացնելու ուղիներ՝ հանգելով ծանոթ երկերի տպավորիչ և անսպասելի մեկնաբանումների: Եվ, իբրև իր ավագ արվեստակից-ընկերոջ վաստակի գնահատական, Արբի Հովհաննիսյանն իր թատերախումբը կոչեց Շահեն Սարգսյանի անունով՝ հաստատելով, որ «Արմեն» թատերախմբի հիմնադիրը, շարունակելով գոյատևել իր հետևորդների ամենօրյա աշխատանքում, որոշ առումով ուղղորդում է համայնքի բեմարվեստի ընթացքն առ այսօր:

Գրականություն

1. *Ալիք* (Թեհրան), 1961, 10 ապրիլի:
2. *Ալիք* (Թեհրան), 1963, 13 մարտի:
3. *Ալիք* (Թեհրան), 1963, 13 մայիսի:
4. *Ալիք* (Թեհրան), 1963, 16 մայիսի:
5. *Ալիք* (Թեհրան), 1963, 18 հուլիսի:
6. *Ալիք* (Թեհրան), 1963, 24 հուլիսի:
7. *Ալիք* (Թեհրան), 1963, 29 հուլիսի:
8. *Ալիք* (Թեհրան), 1980, 17 հուլիսի և հետո:
9. *Ալիք* (Թեհրան), 1994, 7 մարտի:
10. *Արշալույս* (Կահիրե), 1900, 29/10 փետրվարի:
11. *Արտեմիս* (Կահիրե), 1903, ապրիլ-մայիս, թ. 4-5, էջ 132:
12. *Հայաստանի Հանրապետություն* (Երևան), 1998, 5 սեպտեմբերի:
13. *Հառաջ* (Փարիզ), 1927, 12 նոյեմբերի:
14. *Հառաջ* (Փարիզ), 1927, 30 նոյեմբերի:
15. Մամեան Արսէն, Իրանահայ վերջին 50-ամեայ թատրոնի վաստակաւորներ, 1985, Թեհրան, էջ 118:
16. Մարութեան Մ., Երբ իջնում է վարագոյրը, Բ. հատոր, Թեհրան, 1972, էջ 53-99:
17. Զության Ա., Արման. Իրանի կինոյի և հայ թատրոնի առաջին մեծության աստղը, Ակադեմիկոս Լևոն Հախվերդյանի ծննդյան 90-ամյակին նվիրված գիտական նստաշրջան: Գիտական նստաշրջանի նյութեր, Երևան, 2015, էջ 125-140:
18. Զության Ա., Գասպար Իփեկյան. «Համազգայինի» հրատարակիչն ու թատերական գործիչը, *Գրական թերթ* (Երևան), 2009, 26 հունիսի:
19. Զության Ա., Լևոն Շանթը և Գասպար Իփեկյանը «Համազգային» մշակութային միության գործիչներ, Լրաբեր հասարակական գիտությունների, Երևան, 1990, N 3, էջ 57-65:
20. Զության Ա., «Համազգային» մշակութային միության պատմությունից, *Ազգ* (Երևան), 1998, 28 մայիսի:
21. Զության Ա., Հովհաննես Խան-Մասեհյան և Հարություն Մինասյան: Մի դրվագ ակադեմիկոս Ռուբեն Զարյանի անվան շեքսպիրագիտական գրադարանի պատմությունից, Հայ արվեստի հարցեր, Երևան, 2012, թ. 4, էջ 131-142:
22. Պեշիկթաշլյան Ն., Թատերական դեմքեր, Անթիլիաս-Լիբանան, 1969:

23. *Վերածնունդ* (Թեհրան), 1934, 27 փետրվարի:
24. Наркирьер Ф.С. Французский роман наших дней, Москва, 1980.
25. Чтян А. Ваграм Папазян и Ленинград, Литературная Армения, Ереван, N 4, 2004, с. 150-159.

References

1. *Aliq* (T'ehran), 1961, 10 aprili.
2. *Aliq* (T'ehran), 1963, 13 marti.
3. *Aliq* (T'ehran), 1963, 13 mayisi.
4. *Aliq* (T'ehran), 1963, 16 mayisi.
5. *Aliq* (T'ehran), 1963, 18 hulisi.
6. *Aliq* (T'ehran), 1963, 24 hulisi.
7. *Aliq* (T'ehran), 1963, 29 hulisi.
8. *Aliq* (T'ehran), 1980, 17 hulisi ev heto.
9. *Aliq* (T'ehran), 1994, 7 marti.
10. *Arshaluys* (Kahire), 1900, 29/10 p'etrvari.
11. *Artemis* (Kahire), 1903, april-mayis, t'. 4-5, e'j 132.
12. *Hayastani Hanrapetut'yun* (Erevan), 1998, 5 septemberi.
13. *Har'aj* (P'ariz), 1927, 12 noyemberi.
14. *Har'aj* (P'ariz), 1927, 30 noyemberi.
15. Mamean Arse'n, Iranahay verjin 50-ameay t'atroni vastakavorner, 1985, T'ehran, e'j 118.
16. Marut'ean M., Erb ijnum e' varagoyry', B. hator, T'ehran, 1972, e'j 53-99.
17. Cht'yan A., Arman. Irani kinoyi ev hay t'atroni ar'ajin mec'ut'yan astghy', Akademikos Levon Haxverdyani c'nndyan 90-amyakin nvirvac' gitakan nstashrjan: Gitakan nstashrjani nyut'er, Erevan, 2015, e'j 125-140.
18. Cht'yan A., Gaspar Ip'ekyan. «Hamazgayini» hratarakichn u t'aterakan gor-c'ichy', *Grakan t'ert'* (Erevan), 2009, 26 hunisi.
19. Cht'yan A., Levon Shant'y' ev Gaspar Ip'ekyany' «Hamazgayin» mshakut'ayin miut'yan gorc'ichner, Lraber hasarakakan gitut'yunneri, Erevan, 1990, N 3, e'j 57-65.
20. Cht'yan A., «Hamazgayin» mshakut'ayin miut'yan patmut'yunic, *Azg* (Erevan), 1998, 28 mayisi.
21. Cht'yan A., Hovhannes Xan-Masehyan ev Harut'yun Minasyan: Mi drvag akademikos R'uben Zaryani anvan sheqspiragitakan gradarani patmut'yunic, Hay arvesti harcer, Erevan, 2012, t'. 4, e'j 131-142.
22. Peshikt'ashlyan N., T'aterakan demqer, Ant'ilias-Libanan, 1969.
23. *Verac'nund* (T'ehran), 1934, 27 p'etrvari.
24. Narkir'er F.S. Francuzskij roman nashih dnej, Moskva, 1980.
25. Chtjan A. Vagram Papazjan i Leningrad, Literaturnaja Armenija, Erevan, N 4, 2004, s. 150-159.

ШАГЕН САРГСЯН КАК ОСНОВОПОЛОЖНИК ТРУППЫ «АРМЕН» (АРМЯНСКИЙ ЯЗЫК В ТЕАТРАЛЬНОЙ СТРУКТУРЕ ДИАСПОРЫ)

АНАИТ ЧТЯН*

Для цитирования: Чтян, Анаит. “Шаген Саргсян как основоположник труппы «Армен» (Армянский язык в театральной структуре диаспоры)”. *Искусствоведческий журнал,* N 1 (2022): 152-165. DOI:10.54503/2579-2830-2022.1(7)-152

С 1938 г. Шаген Саргсян (1910-1966) жил и работал в Тегеране, долгие годы он являлся редактором раздела искусства в журнале “Journal de Tehran” и сотрудничал с театрами «Фирдоуси» и «Саади». В 1956 г. им была сформирована театральная труппа «Гру Онар Мелли», уникальная в своем роде структура, которая стала основоположником иранского национального театра. Вслед за этим Шаген Саргсян сформировал труппу «Армен» при армянской культурной организации «Арарат». Основанная в 1960-х годах труппа «Армен» вписала новую страницу в культурную жизнь Тегерана. Вместе с тем, увлекаясь эстетическими нововведениями, Саргсян не придавал должного значения вопросам, связанным с языком, что ставилось во главу угла в армянской общине Ирана. Вокруг Саргсяна сложилась сложная ситуация, которую он не в силах был преодолеть. Нужно было время, чтобы театральные деятели общины, отдавая приоритет вопросам языка, развили новаторские идеи Саргсяна, внесшего неоценимый вклад в развитие иранского армянского театра.

Ключевые слова: труппа, язык, эстетический, нововведение, спектакль, сцена, национальный.

SHAHEN SARGSIAN AS THE FOUNDER OF THE TROUPE “ARMEN” (THE ARMENIAN LANGUAGE IN THE THEATRICAL STRUCTURE OF THE DIASPORA)

ANAHIT CHTIAN*

For citation: Chtian, Anahit. “Shahen Sargsian as the Founder of the Troupe “Armen” (The Armenian Language in the Theatrical Structure of the Diaspora)”, *Journal of Art Studies,* N 1 (2022): 152-165. DOI:10.54503/2579-2830-2022.1(7)-152

Shahen Sargsian (1910-1966) had lived and worked in Tehran since 1938, for

* Старший научный сотрудник отдела искусства армянской диаспоры и международных связей Института искусств НАН РА, кандидат искусствоведения, anahit.anahit.art@gmail.com, статья представлена 04.10.2021, рецензирована 11.10.2021, принята к публикации 20.05.2022.

* Senior Researcher at the Department of the Art of Armenian Diaspora and International Relations of NAS RA Institute of Arts, Doctor of Arts, anahit.anahit.art@gmail.com, The article was submitted on 04.10.2021, reviewed on 11.10.2021, accepted for publication on 20.05.2022.

years managed the Art Department of "Journal de Tehran" magazine, cooperating with "Firdus" and "Saadi" theaters, "Anahita" radio station. In 1956, he founded the "Gruh Honar Melli" theater troupe. A completely new structure of its kind, which, summarizing the preliminary experiments brewing in the country since the beginning of the last century, was recognized as the founding troupe of the National Theater of Iran. Soon, after leaving the Iranian theater, Shahen Sargsian created the "Armen" theater group under the Armenian cultural organization "Ararat".

"Armen" troupe, founded in the 1960s, wrote a new page in the cultural life of Tehran. At the same time, being carried away by aesthetic innovations, Sargsian did not attach due importance to issues related to language, which was at the forefront of the Armenian community of Iran. A difficult situation arose around Sargsian, which he was unable to overcome. It was necessary time for the theater actors of the community, giving priority to language issues, to develop the innovative ideas of Sargsian, who made an invaluable contribution to the development of the Iranian-Armenian theater.

Key words: troupe, language, aesthetic, innovation, performance, stage, national.

UDC : 929 : 782.91(479.25) Asaturyan + 782.91(479.25)
DOI: 10.54503/2579-2830-2022.1(7)-166

VISUALIZATION OF MUSICAL COMPOSITION PRINCIPLES IN ASHOT ASATURYAN'S BALLETS: DEDICATED TO THE CHOREOGRAPHER'S 85TH BIRTHDAY

NAZENIK SARGSYAN*

For citation: Sargsyan, Nazenik. "Visualization of Musical Composition Principles in Ashot Asaturyan's: Ballets: Dedicated to the Choreographer's 85TH Birthday", *Journal of Art Studies,* N 1 (2022): 166-178. DOI: 10.54503/2579-2830-2022.1(7)-166

In 2022, we are celebrating the 85th birthday of outstanding choreographer Ashot Asaturyan.

The choreographer died as many as 23 years ago, but judging from the videos of his ballets, we can say that his creative mentality and methods of musical and literary interpretation are still progressive and timely. One more peculiarity of Asaturyan's method is visualization of polyphonic principles. While in *Theme and Variation*, a ballet created to the music of the Finale of Pyotr Tchaikovsky's 3rd Orchestral Suite, those principles have an immanently choreographic function, in some other ballets, they are of dramaturgical significance. The common feature of the three ballets analyzed in this article is the polyphonic nature of their scenarios. Those ballets are Maurice Ravel's *Daphnis and Chloe*, Igor Stravinsky's *Orpheus* and Sergei Rachmaninoff's *Symphonic Dances*.

Key words: Ashot Asaturyan, choreographic composition, visualization of polyphonic principles, two-part scenario, Daphnis and Chloe, Orpheus, Symphonic Dances.

Introduction

In 2022, we are celebrating the 85th birthday of outstanding choreographer Ashot Asaturyan.

The choreographer died as many as 23 years ago, but judging from the videos of his ballets, we can say that his creative mentality and methods of musical and literary interpretation are still progressive and timely.

Ashot Asaturyan got the best choreographic education of his time. At the Tbilisi Choreographic College, he studied in the class of outstanding dancer and choreographer Vakhtang Chabukiani. In 1962, he entered the newly founded Choreography Department of the Leningrad (Saint Petersburg) Conservatoire. His teacher was innovative choreographer Fyodor Lopukhov (1886-1973), who influenced not only the best Soviet choreographers Yuri Grigorovich, Vladimir Varkovitsky and Konstantin Boyarsky, but even great George Balanchine and his method of symphonic dance as in the 1920s, Georgy Balanchivadze (the real name of Balanchine) took part in Lopukhov's Dance Symphony, a historic one-act ballet choreographed to the music of Beethoven's 4th symphony.

What does it mean to be Lopukhov's student and one of the first graduates of the Choreography Department of the Leningrad Conservatoire? Unlike many choreographers who create their ballets by ear (that is, by listening of a recording or an accompaniment), Asaturyan did it by reading orchestral scores. He sight-read piano scores and knew all the peculiarities of orchestration. He studied elementary

* Leading Researcher at the Department of Theater of NAS RA Institute of Arts, Doctor of Sciences (Arts), nazeniks@gmail.com. The article was submitted on 12.01.2022, reviewed on 21.01.2022, accepted for publication on 20.05.2022.

theory of music, harmony, musical forms and polyphony. As a result, he was able to see music and to make it visible to others by putting its nuances into choreographic forms.

After graduating from the Conservatoire, in 1968-1973, Asaturyan was the principal choreographer with the Saratov Chernyshevsky Opera and Ballet Theater. In 1973-1990, he was a choreographer with the Yerevan Spendiaryan Academic Opera and Ballet Theater and in 1991-1997, the principal choreographer with the Kharkiv Lysenko Academic Opera and Ballet Theater. By the end of 1997, the ailment that tortured him since the early 1990s, aggravated, and he was forced to retire and to go back to Yerevan. On May 23, 1999, Asaturyan passed away at the age of 62.

Throughout his fruitful carrier, Ashot Asaturyan choreographed 23 ballets in Saint Petersburg, Saratov, Sverdlovsk (Yekaterinburg), Yerevan, Tbilisi, Chelyabinsk, Baku and Kharkiv. He made choreography for operatic and drama performances. He adapted classical ballets for the Saratov and Kharkiv companies and created a great number of choreographic miniatures. His archives contain a dozen of scenarios that remained on paper.

Asaturyan's studies at the Leningrad Conservatoire coincided with a wave of active opposition to ballet drama, and Asaturyan was among those innovators. Their concept was to interpret ballets as symphonies, to materialize philosophical ideas into choreographic forms, to depict psychologically ambiguous and allegorical characters and generalized rather than specific situations.

The key feature of Asaturyan's method was to build the choreographic score upon the musical score. He believed that only in music can you find the characters, the plot, the composition and the choreographic solutions for your ballet.

Asaturyan preferred symphonic forms, particularly, sonata-symphonic cycle as well as variation cycles. The word "symphony" can often be seen in Asaturyan's abstracts and explications. The analysis of his ballets suggests that he meant the structure. This structure characterizes the scores of most of Asaturyan's ballets.

One more peculiarity of Asaturyan's method is visualization of polyphonic principles like double counterpoint, two-, three- and four-part linear development, imitation and inversion. While in *Theme and Variation*, a ballet created to the music of the Finale of Pyotr Tchaikovsky's 3rd Orchestral Suite, those principles have an immanently choreographic function, in some other ballets, they are of dramaturgical significance. It should be noted that the use of polyphonic principles in Asaturyan's ballets did not always mean the presence of such structures in the music as is the case with *Theme and Variations*. Polyphonic principles were used on very different levels.

Polyphonic (Two-Part) Ballets by Ashot Asaturyan

Among the stories underlying Ashot Asaturyan's ballets, we can point out the class that can be termed as "polyphonic" or "two-part" ballets. In this article, we would like to analyze three such ballets.

DAPHNIS AND CHLOE

This ballet was created in trying circumstances, when the Alexander Spendiaryan Opera and Ballet Academic Theatre was under repair. Just a couple of

operas and ballets were still performed on the stage of the Opera Studio of the Yerevan Komitas State Conservatoire. Premieres were rare. But it was exactly then, in May 1980, that a new ballet was born. Maurice Ravel's *Daphnis and Chloe* was premiered on the stage of Gabriel Sundukyan Drama Theater.

Daphnis and Chloe was composed in early XX, when ballet was being reformed. The libretto was based on a novel by Haniel Long. The first choreographer was Mikhail Fokin. The world premiere took place at Théatre du Châtelet as part of Sergei Diaghilev's *Ballets Russes*. Since then the ballet was choreographed all over the world, but in the Soviet Union, before Asaturyan, it was interpreted only twice: by Georgy Davitashvili at the Leningrad Maly Opera and Ballet Theater in 1960 and by Mai Murdmaa at Estonia Theater in 1966. The latter one was also staged at the Leningrad Kirov Opera and Ballet Theater in 1974. Thus, Asaturyan was the third Soviet choreographer to refer to this score. He revised the story. To be precise, he wrote his own one. The ballet is based on philosophic generalization and emotional figurativeness, with the plot having just an auxiliary role. However, the most important thing about this ballet is that here for the first time Ashot Asaturyan uses a polyphonic two-part scenario. Later, he used the same type of choreographic narration for Stravinsky's *Orpheus* and Rachmaninoff's *Symphonic Dances*.

One of the two parts is the story of Daphnis and Chloe. But the main theme is the history of love from Adam and Eve to our days. Here we can see the picture of the Fall, where Lycaenion can be interpreted as the serpent or as Lilit (a personage from Sefer Raziel *HaMalakh*, XIII, and the *Zohar*)[1], the way she was interpreted during the Renaissance. Each of the characters has at least three incarnations: Chloe is Eve and Aphrodite (Venus), Daphnis is Adam, Lycaenion is the serpent and Lilit. Ravel's score consists of three parts, while Asaturyan divides it into six episodes. Below you can see the libretto, the way it was presented to the first audience.

Alexander Spendiaryan Opera and Ballet Academic Theatre

Maurice Ravel

Daphnis and Chloe

ballet in two acts

libretto by Ashot Asaturyan

My *Daphnis and Chloe* is a choreographic symphony. When composing his bright and poetic music, Maurice Ravel sought not so much to narrate the story as to revive the Greece of his dream.

Long's *Daphnis and Chloe* is a refined poetic story about young lovers, raised by nature and its forces – nymphs and Pan. Long's poems is full of pantheism, tenderness and emotions.

The main theme is the evolution of love as the unity of beauty and harmony that overcomes the evil.

The ballet consists of six episodes:

[1] For information about Lilit see article "Lilit" [5]

Episode 1 – the Birth
Episode 2 – the Fall
Episode 3 – the Ascension
Episode 4 – the Apocalypse
Episode 5 – the Resurrection
Episode 6 – the Ode to Love

In his booklet, Asaturyan says nothing about the story and gives symbolical names to the episodes. Some of them refer to the Bible – the Birth, the Fall, the Ascension, the Apocalypse.

There are two more aspects here.

Asaturyan has few ballets with a happy ending. In her article about *Daphnis and Chloe*, Hasmik Markosyan says: "The last episode of the ballet depicted something like future (the 21st or even 22nd century). Faceless people were running about the stage. The main characters were no longer there. Their absence was a puzzle. Perhaps, their travel along the corridors of time – through the Ancient World, the Middle Age and the Renaissance – was stopped and they died from the horrors of our reality. Or perhaps they have been cast aside by the mob, who no longer needs individuality and, consequently, the most individual of all emotions, Love, and has turned into a lot of faceless robots. This ending was a bit disputable – not because it was too pessimistic, simply, all the preceding episodes disputed such an ending. It was a kind of a warning: 'Take care of Love!' Love was born when the man was born and will hopefully die only when he dies" [4, pp. 203-204].

Pessimism is prevalent in Asaturyan's ballet. Among his unchoreographed librettos, we can find a story that is very much like *Daphnis and Chloe*. It is not known if it was written before Ravel's ballet or after it. It is entitled *Metamorphoses* and resembles the libretto based on Maxim Gorky's poem and called *Poem of Love*. That last libretto was written for composer Romen Davtyan and was even approved by the Ministry of Culture of the Armenian SSR in 1984[2], that is, four years after the premiere of *Daphnis and Chloe*. However, *Poem of Love* does not have as many common grounds with *Metamorphoses* as *Metamorphoses* has with *Daphnis and Chloe*.

Let's compare one of the episodes of *Daphnis and Chloe* with one of the episodes of *Metamorphoses*. In her article, Hasmik Markosyan says that "the episode of the Renaissance reminded us of Botticelli's art. Some compositions were direct references to Botticelli's works, with Chloe appearing in the virtuous pose of Venus" [4, p. 202].

The libretto of *Metamorphoses* reads: "The girl appears as those in Botticelli's paintings". The very titles of that ballet's episodes – *Gospel of the Soul, the Gospel of the Evil, the Apocalypse – the Dream of Death, the Gospel of Love* – certainly resemble the titles of *Daphnis and Chloe*. The whole structure is also similar. Thereby, we are inclined to believe that the libretto of *Metamorphoses* was written before the premiere of *Daphnis and Chloe* and that Gorky's *Death and the Maiden* underwent certain "metamorphoses" and served as the basis for *Daphnis and Chloe*.

[2] A copy of this libretto can be found in Ashot Asaturyan's personal archives.

It is a pity that the ballet that is still remembered by many dancers and spectators and is believed to be one of Asaturyan's best works ever was performed just twice. When the repairs of the Opera House were finished, *Daphnis and Chloe* was not transferred to the new stage.

Orpheus

When a student, Ashot Asaturyan took interest in Igor Stravinsky's ballets, particularly, *Orpheus*. In 1966, he choreographed some fragments of *Orpheus* and in 1967 some episodes of *Fairy's Kiss*. It is not known how the young choreographer interpreted the myth at that time, but 20 years later, in 1989, he staged it at the Alexander Spendiaryan Opera and Ballet Academic Theatre, and in 1991, along with the *Firebird*, at the Mykola Lysenko Kharkiv National Academic Opera and Ballet Theater. Both performances were recorded. We also have a notebook with the explication, fragments the choreographic score and some personal notes. Thus, we can say that the Kharkiv version is closer to Asaturyan's initial concept.

Orpheus is probably Asaturyan's most complex ballet. It has three main features. First, it is a complex of narration, philosophy and emotion. Second, it has no immanently choreographic episodes. And third, it is a polyphony based on pro and contra motifs.

The first feature makes it similar to *Daphnis and Chloe*, while the second and third ones relates it to *Symphonic Dances*, Asaturyan's last ballet.

Below is the Asaturyan's libretto of *Orpheus*.

Orpheus

The main theme of the ballet – the fight between the good and the evil, the light and the darkness, Life and Death – is interwoven with two plotlines: the well-known myth about Orpheus and Eurydice and a story about the fate of an artist, the internal struggle between his two selves, two contrasting worlds that give birth to art. It is obvious that here the myth serves as a background for the story about the fate of art today – about Orpheus in the 21st century.

The ballet is full of metaphors: the Apollonian art of Orpheus is put on the cross of ideas, Eurydice is the artist's pain for his creation, the Black Angel is his inner duality, the Muses are the flesh of his art.

Synopsys

One of the oldest myths in the world – the myth about Orpheus, was born in Thrace. It says that Orpheus's lyre and voice win the heart of beautiful Eurydice, but their happiness is not long: Eurydice's death puts an end to the poet's charming songs. The Black Angel is touched by his grief and helps him to go down to the kingdom of shadows. His only condition is that Orpheus should not look at Eurydice until they come back into the world. Orpheus brakes the ban and loses Eurydice forever, but his lyre starts singing again: the power of love and art overcomes death.

At first sight, Asaturyan makes it clear that his story is polyphonic. Orpheus has always been an ambiguous figure. Some authors say that he was the son of Thracian

king Oeagrus [2, p. 80][3] and Muse of Epic Poetry Calliope and that it was Apollo who gave him his lyre, while other authors claim that Orpheus was the son of Apollo[4]. In some stories, Orpheus represents the Apollonian cult[5], in others, he is the founder of the cult of Dionysus [6, p. 400]. This duality might be enough for the pro and contra concept, but Asaturyan adds one more theme – the story of an artist in the 21st century.

The phrases and fragments recorded in the explication suggest that this artist is not some abstract figure but a very specific personage – the main character of Thomas Mann's Doctor Faustus, Adrian Leverkuhn. It is known that the prototype of Leverkuhn is composer Arnold Schoenberg, the author of dodecaphony.

To prove this, we are going to compare the following phrases, words and fragments from Asaturyan's explication with the text of Doctor Faustus.

Asaturyan's notebook. Quotation:

O Muses, O high genius, now assist me!
O memory, that didst write down what I saw,
Here thy nobility shall be manifest!

Dante, Divine Comedy

Epigraph of Mann's novel:

DAY was departing, and the embrowned air
Released the animals that are on earth
From their fatigues; and I the only one
Made myself ready to sustain the war,
Both of the way and likewise of the woe,
Which memory that errs not shall retrace.
O Muses, O high genius, now assist me!
O memory, that didst write down what I saw,
Here thy nobility shall be manifest!

Dante, Inferno, Canto 2

A phrase from Asaturyan's notebook says: "May God have mercy on your soul, my friend, my fatherland". The last phrase of Doctor Faustus reads: "May God have mercy on your poor soul, my friend, my fatherland".

Asaturyan's notebook contains a lot of phrases like "the magic square," "the chess board", "sold his soul", "says farewell to romanticism", "plays with dodecaphony". The same phrases can be found in Mann's novel.

In Asaturyan's notebook, we can also find some references (not very visible at first sight) to fascism, concentration camps, nuclear explosion. They become visible only when we read Mann's novel, where the author explains that he is writing at the time of WWII and is describing some episodes of that war.

[3] In N.A. Kun's version, the father of Orpheus is river god Oeagrus [3, p. 199]. Kun refers to Ovid's Metamorphoses.

[4] A.F. Losev's Orpheus article in the Myths of the World encyclopedia, v. II, mentions the source of this version – Clement of Rome, Homiliae, v. 15.

[5] See in the same place.

The very title of Mann's novel makes it clear that the prototype of the story is Goethe's *Faust*.

Thus, in Asaturyan's ballet, *Orpheus* is the worshiper of the Apollonian cult and at the founder of the cult of Dionysus, Adrian Leverkuhn, who sold his soul to Satan and Faust, who sold his soul to Mephistopheles. This comparison is the core of this "ballet of thoughts rather than feelings" as Asaturyan described it.

And now let us analyze the pro and contra concept.

When did it first appear in Asaturyan's art?

Dancers Hovhannes Divanyan and Yelena Pavlidi say that in 1974, Asaturyan created for them a duet to Arvo Part's music and that it was called *Pro and Contra*. Obviously, pro and contra is not just a conflict or a contrast, which are both the core of any dramaturgy. In his libretto of *Idiot*, Asaturyan clearly formulates this concept. There are many questions concerning this libretto. For how many years and since when did the choreographer work on it? The archives contain lots of manuscripts and printed versions. Only one of them is complete. It was created in 1975. Who was supposed to be the composer? Or was Asaturyan going to choreograph the ballet to some existing musical pieces?

Even though this concept was not materialized, it was crucial for Asaturyan's creative biography. It has a lot of episodes that were later put into other ballets. All the ballets created before 1975 (including *Immortality*) are very different from the ones choreographed after *Idiot* and apparently influenced by it. In *Idiot*, pro and contra is everywhere. The story is full of twins and antagonists, but its main line is the unity of two incarnations – good and evil, Myshkin and Rogozhin – in one man.

In *Orpheus*, pro and contra are Orpheus and the Black Angel.

In *Ara the Handsome and Shamiram*, all the characters have more than two incarnations. Ara has as many as seven, but they are incarnations rather than functions. In *Daphnis and Chloe*, the characters have dual functions as the very story is dual. In *Orpheus*, each character has at least two functions. In his libretto, Asaturyan notes that Eurydice is the artist's pain for his creation, the Black Angel is his duality, the Muses are the flesh of his art. But now that we have discovered the second storyline (Doctor Faustus and its prototype Faust), in this context, Eurydice is Margarete, the Black Angel is Satan and Mephistopheles, Orpheus is Adrian Leverkuhn and Faust. And in the light of the pro and contra concept, Orpheus and the Black Angel are one personality, the inner world of one human, his two incarnations.

We can clearly see this if we analyze the ballet. In episode 1, we see Orpheus in the magic square of muses and furies. The Black Angel appears in episode 2 and ever since we can see that they are two interweaving parts of one polyphony: now they come into unison and then they contrast each other.

When analyzing Pyotr Tchaikovsky's *Theme and Variations*, we pointed out that Asaturyan visualizes polyphonic principles, like double counterpoint, imitation and inversion. In *Theme and Variations*, those principles were immanently choreographic, while in *Orpheus*, they have a dramaturgical function. For example, the first

meeting of Orpheus and the Black Angel is based on imitation: the Black Angel moves and Orpheus imitates his movements, which implies their unity. However, in the next episode, we see a choreographic dialogue: Orpheus asks the Black Angel to show him the path to the kingdom of shadows. The Black Angel warns him that he will have to touch the hearts of the furies with his songs. In the kingdom of shadows, following Orpheus's air de dance performed for the furies, the Black Angel seems to be patronizing Orpheus and keeping him back from looking at Eurydice. When Eurydice appears, the Black Angel gives Orpheus a lyre and blindfolds his eyes. The whole corps de ballet lines up into a grandiose procession, moving to the kingdom of shadows from the right to the left wing.

The next episode, pas de deux (as recorded by Stravinsky), is the brightest spot of the ballet, the recollection of the past happy days. And right away we go back to the episode of coming out of the kingdom of shadows. Orpheus and Eurydice run into each other's arms and the next moment we see Eurydice die. The most impressive moment of this episode is that while Orpheus is passively watching Eurydice's return into the kingdom of shadows, the Black Angel is sobbing. Here, as nowhere else, we can see that the Black Angel is part of Orpheus, his emotional self.

The ballet is montaged as a film, where there is no continuing action but only short contrasting spontaneous episodes. For example, the procession is immediately followed by pas de deux, and again we are back to the kingdom of the furies. The death of Eurydice and the weeping of the Black Angel are immediately followed by Orpheus's rage and the finale. The final death of Orpheus and the Black Angel reveals the unity of White Orpheus and Black Angel in one personality: they are dying together, they are moving identically in an inversed manner.

SYMPHONIC DANCES

Symphonic Dances is the last ballet by Ashot Asaturyan. It was premiered at the Mykola Lysenko Kharkiv National Academic Opera and Ballet Theater in October 1997.

While Orpheus is Asaturyan's most complex ballet, *Symphonic Dances* is the most tragic one.

We would like to precede the analysis of this ballet with a quotation from Hermann Hesse's *Glass Bead Game*: "Thus, to select some examples of greatness, we have no idea whether Johann Sebastian Bach or Wolfgang Amadeus Mozart actually lived in a cheerful or a despondent manner. Mozart moves us with that peculiarly touching and endearing grace of early blossoming and fading; Bach stands for the edifying and comforting submission to God's paternal plan of which suffering and dying form a part. But we do not really read these qualities from their biographies and from such facts about their private lives as have come down to us; we read them solely from their works, from their music" [1, p. 50].

Yes, most of Asaturyan's ballets give us no idea whether he lived a cheerful or despondent manner. When watching *Symphonic Dances*, a spectator will hardly think about the life of the choreographer. He is more likely to see there the life of an artist or some metaphorical episodes from Sergei Rachmaninoff's biography.

Just like *Daphnis and Chloe* and *Orpheus, Symphonic Dances* has a polyphonic, two-part scenario, where one part is episodes of Rachmaninoff's biography (here again, like in *Orpheus*, Asaturyan tells the story of a musician in the 21st century) and the other one is Asaturyan's own biography, ending in death.

Below is the libretto of *Symphonic Dances*.

Symphonic Dances

one-act ballet to Sergey Rachmaninoff's music

libretto by Ashot Asaturyan

Symphonic Dances is Rachmaninoff's last work, composed in 1940. It is a kind of a three-movement symphony, where there are no dances as such and whose name does not reflect its profound nature. I would call it philosophical dances because here we can find philosophical problems and universal ideas.

This opus is very personal and subjective. This is a story about an artist, his homesickness and loneliness. Initially, the composer planned to title each movement as *Morning, Noon* and *Evening*, but later he rejected that idea. Perhaps, he did not want to emphasize the autobiographic nature of his work.

The ballet is a three-movement choreographic symphony about the fate of an artist, his quests and disappointments.

Here the artist confesses that he is missing his lost homeland and is grieving his lost harmony.

There is no continuous storyline. The only link between the movements is the artist, his thoughts and concerns, his internal dialogues. The subtitles *Morning, Noon* and *Evening* are metaphorical and can be interpreted as Birth, Fall and Ascension or Perception, Disappointment and Death.

The main theme is the growth of an artist, his search for beauty and harmony.

Synopsis

The young very sensitive and emotional musician sets off to find his dream. His thoughts, feelings and memories are embodied by musical ideas and images.

On his thorny way, he meets his Muse, who becomes his melody, his fixed idea. He experiences grief and sorrow in the circle of tragic waltz. His beloved melody is amid the nightmare of shadows. His heart shrinks. He is chased by tragic thoughts. Is she faithful to him? Is his path right? Amid this dreadful tunes, he hears the voice of his Homeland. And again he sees his fixed idea, like the last thought about love, interrupted by a fatal step – he has left his Homeland.

The artist is surrounded by a mob. He hears groans, shouts, laughter but no melody, no harmony. Harmony has left him. The orgy goes on. He hears the sounds of a march. This is a death-bell – Dies Ire. In the arms of his Homeland, he continues his thorny way[6].

[6] We see no need to draw parallels to Asaturyan's biography. They are obvious and you can find them on you own. In any case, let us prompt you: Morning is associated with Tbilisi and Leningrad, Noon with Saratov and Yerevan, Evening with Kharkiv and Yerevan.

We believe that under each line of this libretto, Asaturyan could write "this is about me".

The ballet has four main characters: the Musician, the Muse, the Death Angel and the Homeland. The first three characters bear some semblance to the characters of *Orpheus*. As regards the fourth one, we will talk about it later.

The libretto of *Symphonic Dances* is philosophical and metaphorical. It has no continuous storyline. The characters have prototypes from previous ballets.

The first line, Death, can be found in Asaturyan's ballets about WWII – *Immortality* and *Heroic Ballade* (where one of the episodes is entitled as *Death Dance*). We can find Death in *Daphnis and Chloe, Metamorphoses* and *Poem of Love* (the latter two are based on Gorky's *Death and the Maiden* poem).

The prototypes of the Death Angel are Koshchei from Stravinsky's *Firebird* (choreographed in Kharkiv in 1991) and the Black Angel from *Orpheus*.

Symphonic Dances are also based on the pro and contra concept. Here we also have two antagonists and two sides of one personality – the White Musician and the Black Death Angel. In the first episode, we see the Musician as the "conductor" of his own life, who conducts all the other characters, including the Death Angel, as an orchestra.

In the development section of the 1st movement, the duet of the Musician and the Black Angel is based on double counterpoint. The characters are moving in both inverse and contrasting manners along two parallel lines. In the reprise of the 1st movement is both musical and choreographic: once again we see the same episode, but this time there are two "conductors" – the Musician and the Death Angel.

In the 2nd movement, the Black Angel openly opposes the Musician. He interferes in the pas de deux of the Musician and the Homeland. He comes between them to separate them.

In the 3rd movement, he appears at the very end, to embrace the Musician and to take his life away.

The second line is the Musician and his Muse. This line can be found in the *Nutcracker*, where Masha is a muse for the Nutcracker, in *Daphnis and Chloe*, where Chloe is a muse that revives Daphnis. In *Layla and Mejnun*, the muses are ghazals, poems created by Layla and Mejnun. In *Eupraxia*, the muses are the cherebiaychiks. The most tragic muse is She in *Immortality*. That character is multifunctional. In the first episode, she is the love of the hero, but in the Heroic Adagio, she is the love of each of the heroes remembering his beloved girl before dying in the concentration camp.

In *Firebird*, the muse is the magic assistant of Firebird, in *Orpheus* the muse is one of Eurydice's incarnations.

It is now clear if in *Symphonic Dances* the Muse is a specific person (as this ballet is autobiographical and the Muse was performed by his wife Elvira Mnatsakanyan) or a symbol of Art and Melody. In any case, the Musician's relationship with the Muse is different from his relationships with the Death Angel and the Homeland. The pas de deuxs of the Musician and the Muse are also

polyphonic and are based on imitation or inversion. Both pas de deuxs with the Muse can be termed as "duets of accord", while the duets with the Death Angel are duets of accord and discord. In the final episode, we can see the following sequence: a) the Musician runs into the Death Angel's arms, b) he is lifted in the pose of Crucifixion, c) he bends down, d) he falls and disappears, e) the Muse soars in his place in the pose of Ascension with her arms stretched up towards the light.

And finally let us focus on the Musician's relationship with the Homeland, which are quite complicated and autobiographical. In *Symphonic Dances*, the Homeland is ambiguous and volatile: is she the beloved, the traitress (in the duet with the Death Angel, the 2nd movement) or the companion (the 3rd movement)? Seeing this, one can not but wonder if the libretto's phrase "is she faithful?" refers to the Muse or the Homeland. What is in the Musician's mind? Did he betrayed his Homeland by leaving it? Or did he leave it because it had betrayed him?

...And down from the peaks of unyielding heights
I come like a stone to the very depth
Of the yielding womb of a slimy mire,
Which since dawn of time
Has been living there,
Reproducing life for quadrillion years.
And in stone I speak, saying "A, B, C,"
Which implies "the Sun"
Or "Eternal Light"...[7].

This question burns the minds of many artists, musicians and ordinary people who were forced to leave their Homeland.

Now we understand that it was not a coincidence that Asaturyan came back home. Being very sick, he sought to finish his artistic life at home to finally be buried in his native soil.

"May God have mercy on your soul, my friend, my Fatherland".

References

1. Гессе Герман. «Игра в бисер». Перевод с немецкого С.К. Апта. М.осква, «Правда», 1992.
2. Грейвс Роберт. Мифы Древней Греции. Перевод К.П. Лукьяненко. Москва, «Прогресс», 1992.
3. Кун Николай. Легенды и мифы Древней Греции. Москва, Государственное учебно-педагогическое издательство Министерства Просвещения РСФСР, 1951.
4. Маркосян Асмик. Страницы истории армянского балета. Ереван, «Гитутюн», 2010.
5. Мифы народов мира, Энциклопедия. Москва, Энциклопедия, т. II, 1982.
6. Словарь античности. Перевод с немецкого. Москва, «Прогресс», 1989.

References

1. Gesse German. «Igra v biser». Perevod s nemeckogo S.K. Apta. Moskva, «Pravda», 1992.
2. Grejvs Robert. Mify Drevnej Grecii. Perevod K.P. Luk'janenko. Moskva, «Progress», 1992.

[7] Lines from Paruyr Sevak's *Bright Morning* poem. Translated by Ara Asaturyan.

3. Kun Nikolaj. Legendy i mify Drevnej Grecii. Moskva, Gosudarstvennoe uchebno-pedagogicheskoe izdatel'stvo Ministerstva Prosveshhenija RSFSR, 1951.
4. Markosjan Asmik. Stranicy istorii armjanskogo baleta. Erevan, «Gitutjun», 2010.
5. Mify narodov mira, Jenciklopedija. Moskva, Jenciklopedija, t. II, 1982.
6. Slovar' antichnosti. Perevod s nemeckogo. Moskva, «Progress», 1989.

ԱՇՈՏ ԱՍԱՏՈՒՐՅԱՆԻ ԲԱԼԵՏՆԵՐՈՒՄ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ԿՈՄՊՈԶԻՑԻԱՅԻ ՍԿԶԲՈՒՆՔՆԵՐԻ ՏԵՍՈՂԱԿԱՆԱՑՈՒՄԸ. ՆՎԻՐՎՈՒՄ Է ԲԱԼԵՏՄԱՅՍՏԵՐԻ ԾՆՆԴՅԱՆ 85-ԱՄՅԱԿԻՆ

ՆԱԶԵՆԻԿ ՍԱՐԳՍՅԱՆ*

Հղման համար. Սարգսյան, Նազենիկ: «Աշոտ Ասատուրյանի բալետներում երաժշտական կոմպոզիցիայի սկզբունքների տեսողականացումը. նվիրվում է բալետմայստերի ծննդյան 85-ամյակին»: *Արվեստագիտական հանդես,* N 1 (2022): 166-178. DOI: 10.54503/2579-2830-2022.1(7)-166

Ընթացիկ 2022 թվականին մենք նշում ենք ականավոր բալետմայստեր Աշոտ Ասատուրյանի ծննդյան 85-ամյա հոբելյանը:

Արդեն 23 տարի է, ինչ նա մեզ հետ չէ: Սակայն դիտելով նրա ստեղծած բալետների տեսանյութերը և ձեռագրերը, որտեղ նրա բեմադրական հայեցակարգն է, սկսում ես ըմբռնել՝ անգամ մեր օրերում որքան առաջատար և արդիական են նրա ստեղծագործական մտածելակերպը, երաժշտական պարտիտուրի խորեոգրաֆիկ ընթերցման սկզբունքները, սցենարների բազմանշանակ մեկնաբանությունը: Ասատուրյանի պարային կոմպոզիցիաների առանձնահատկություններից է պոլիֆոնիկ հնարքների վիզուալիզացիան (տեսողականացումը): Եվ եթե «Թեմա վարիացիաներով» բալետում՝ բեմադրված Պ.Ի. Չայկովսկու Երրորդ նվագախմբային սյուիտի Վերջաբանի երաժշտության հիման վրա, դրանք ունեն զուտ իմանենտ-պարային գործառույթ, ապա Ասատուրյանի ստեղծած մի շարք այլ բալետներում արդեն ստանում են ֆունկցիոնալ, դրամատուրգիական նշանակություն:

Սցենարի պոլիֆոնիկ հնարքներով են պայմանավորված սույն հոդվածում վերլուծվող հետևյալ երեք բալետների առանձնահատկությունները՝ Մ. Ռավելի «Դափնիս և Քլոեն», Ի. Ստրավինսկու «Օրփեոսը» և «Սիմֆոնիկ պարերը»՝ Ս. Ռախմանինովի երաժշտությամբ:

Բանալի բառեր՝ Աշոտ Ասատուրյան, պարային կոմպոզիցիա, պոլիֆոնիկ հնարքների տեսողականացում, երկձայն սցենար, «Դափնիս և Քլոե», «Օրփեոս», «Սիմֆոնիկ պարեր»:

* ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի թատրոնի բաժնի առաջատար գիտաշխատող, արվեստագիտության դոկտոր, nazeniks@gmail.com, հոդվածը ներկայացնելու օրը՝ 12.01.2022, գրախոսելու օրը՝ 21.01.2022, տպագրության ընդունելու օրը՝ 20.05.2022:

ВИЗУАЛИЗАЦИЯ ПРИНЦИПОВ МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ В БАЛЕТАХ АШОТА АСАТУРЯНА: ПОСВЯЩАЕТСЯ 85-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ ХОРЕОГРАФА

Назеник Саргсян*

Для цитирования: Саргсян, Назеник. "Визуализация принципов музыкальной композиции в балетах Ашота Асатуряна: посвящается 85-летию со дня рождения хореографа". *Искусствоведческий журнал,* N 1 (2022): 166-178. DOI: 10.54503/2579-2830-2022.1(7)-166

В настоящем – 2022 году мы отмечаем 85-летний юбилей выдающегося хореографа Ашота Асатуряна. Вот уже 23 года, как его нет с нами. Однако просматривая видеозаписи созданных им балетов и рукописи, где зафиксированы его постановочные концепции, начинаешь понимать, насколько прогрессивным и актуальным, даже на сегодняшний день, было его творческое мышление, принципы его хореографического прочтения музыкальных партитур, неоднозначная интерпретация сценариев.

Одной из особенностей хореографических композиций Асатуряна является визуализация полифонических приемов. И если в балете «Тема с вариациями» на музыку финала Третьей оркестровой сюиты П.И. Чайковского они имеют исключительно имманентно-хореографическую функцию построения композиции, то в ряде других балетов, созданных Асатуряном, они уже приобретают функциональное, драматургическое значение. Полифоничностью сценария обусловлена специфика трех балетов, которые проанализированы в настоящей статье, – «Дафнис и Хлоя» М. Равеля, «Орфей» И. Стравинского и «Симфонические танцы» на музыку С. Рахманинова.

Ключевые слова: Ашот Асатурян, хореографические композиции, визуализация полифонических приемов, двухголосный сценарий, «Дафнис и Хлоя», «Орфей», «Симфонические танцы».

* Ведущий научный сотрудник отдела театра Института искусств НАН РА, доктор искусствоведения, nazeniks@gmail.com, статья представлена 12.01.2022, рецензирована 21.01.2022, принята к публикации 20.05.2022.

UDC : 929:947.925 (Adonts) + 17
DOI: 10.54503/2579-2830-2022.1(7)-179

ON IDEOLOGICAL AND AESTHETIC PROGRAM OF "HERALD OF LITERATURE AND ART" OF NIKOLAY ADONTS*

ARARAT AGHASYAN*

For citation: Aghasyan, Ararat. "On Ideological and Aesthetic Program of "Herald of Literature and Art" of Nikolay Adonts", *Journal of Art Studies,* N 1 (2022): 179-188. DOI: 10.54503/2579-2830-2022.1(7)-179

Among the first literary-and-art magazines of the late XIX – early XX centuries, which had played a noticeable role in nurturing aesthetic tastes of educated Armenians, one should name "Բանբեր գրականության և արվեստի [Herald of Literature and Art]" (Saint-Petersburg, 1903-1904) under the editorship of the outstanding Armenian historian and philologist Nikolay Adonts (Nikoghayos Ter-Avetikyan, 1871-1942).

The ideological and aesthetic program of "Herald" was of a pronounced decadent nature, and this was declared both in the editor's introductory note, signed by Nikolay Adonts, and in his article "Literary Essays: Decadence and Symbolism". The same position was also held by the anonymous commentator of the art album, concluding the magazine, where, along with the works of such masters of Western European and Russian visual art as Dante-Gabriel Rossetti, Eugene Carriere, Arnold Böklin, Franz Stuck, Hans Thoma, Friedrich Kaulbach, Leon Bakst and others, paintings by Armenian artists were reproduced as well. However, only the works of E. Carriere's pupil Arminia Babayan and F. Kaulbach's pupil Vardges Surenyants could stand the proximity to the Europeans. Vardges Surenyants participated in selecting illustrations for "Herald", too, giving preference to the Munich school of Jugendstil, with the early examples of which he had become acquainted in his student years in the Bavarian capital. The same spirit of Munich Jugendstil marked the graphic design of the magazine.

The ideological and aesthetic program of Nikolay Adonts's "Herald" was close to a number of foreign and Russian art editions, such as "La Revue blanche" and "Art et décoration" in France, "Pan", "Jugend", "Ver Sacrum", "Insel" in Germany and Austria, "The Yellow Book" in England and particularly – "Mir iskusstva [World of Art]", coming out in Saint-Petersburg from 1898. It ceased to exist in 1904, the same year as Nikolay Adonts's magazine.

Key words: Armenian art press, Nikolay Adonts, "Herald of Literature and Art", Saint-Petersburg, decadence, symbolism, visual arts.

Introduction

In the late XIX and early XX centuries, following quite a few socio-political and Armenological newspapers and magazines of a wide scope, in various countries

---

* The work was supported by the Science Committee of RA, in the frames of the research project № 21T-6E077.

* Research Director of NAS RA Institute of Arts, Head of the Department of the Art of Armenian Diaspora and International Relations, Honored Art Worker of the RA, Corresponding Member of NAS RA, Doctor of Sciences (Arts), Professor, instart@sci.am. The article was submitted on 20.04.2022, reviewed on 27.04.2022, accepted for publication on 20.05.2022.

across the world, in areas with high concentrations of Armenians or in active centers of national culture (Tiflis, Constantinople, Moscow, Saint-Petersburg, Venice, Vienne, Paris, etc.), the first literary-and-art newspapers, weeklies and magazines in the Armenian language or sometimes bilingual came out, such as "Araks", "Geghuni", "Ardzaganq", "Taraz", "Zvartnots", "Kochnak", "Husharar", "Mehyan", "Byuzandion", "Shant", "Gegharvest", "Tzaghik", "Anahit", "Krunk", and several others, which mostly contained black-and-white, monochrome and, in individual instances, color reproductions.

A conspicuous role in formation of the Armenian art press, in nurturing and orientating the aesthetic tastes of educated Armenians played, among others, the Armenian-language "Herald of Literature and Art" («Բանբեր գրականության և արվեստի») magazine, published in Saint-Petersburg under the editorship of the outstanding Armenian historian and philologist Nikolay Adonts (Nikoghayos Ter-Avetikyan, 1871-1942).

Unlike such relatively long-standing magazines, as "Araks", "Anahit", "Geghuni" or "Gegharvest", "Herald" did not live long. It was a semi-annual edition, and as such, is only remembered by two books, the first of which came out in mid-1903, and the second – in the beginning of 1904. Thereafter, the magazine ceased to exist.

Presentation of the basic material

"Herald of Literature and Art" was supposed to consist of three sections, equal in value and length: literary, literary critical and arts. Yet eventually, mostly due to the scarcity of sufficient amount of materials in the editorial portfolio and the lack of professional literature and art critics among the staff and correspondents, the last issue of "Herald" proved to be not so informative. Limited by the framework of visual arts, it reached the readers as a small "appendix" – a humble album of black-and-white reproductions with brief annotations.

The section of literature looked more impressive[1]. The oeuvre of Eastern and Western Armenian poets, prose writers and playwrights was presented by the names of Rafael Patkanyan, Arpiar Arpiaryan, Ioannes Ioannisyan, Avetis Aharonyan, Hovhannes Tumanyan, Levon Shant, Yervand Otyan, Ruben Zardaryan, Avetik Isahakyan, Vahan Teqeyan, Siamanto and others; in the literary critical section, along with Nikolay Adonts's article on contemporary literature of Western Armenians, the same author shared his thoughts on the problems of Armenian writing rules, actual to date. "Herald" also published literature, translated from German and French into Armenian, such as Hans Bethge's and Henry de Regnier's novels, Albert Samain's selected sonnets.

[1] The content of the literary and literary critical sections of the magazine are presented in detail in the article of the historian of Armenian periodic press, PhD in Philology Margo Mkhitaryan "«Բանբեր գրականության և արվեստի» հանդեսը" [6, p. 107-120], while the art section of "Herald" is touched in passing.

The ideological and aesthetic program of the magazine was of a pronounced decadent nature, and this was clearly declared both in the editorial introductory note, signed by Nikolay Adonts, and his own article "Literary Essays: Decadence and Symbolism". Speaking from the standpoint of neo-romanticism and the aesthetics of neo-idealism, Nikolay Adonts regarded excessive intellectualism and "common sense", i.e. positivist consciousness as the major flaw of contemporary literature. "Positivist worldview', he wrote, 'having perked up on the crest of the unprecedented progress of natural and applied sciences, has corroded the foundations of ideality, cut off the threads, connecting us with "the heavens", in full confidence that the surrounding world is an abode not for flesh only, but also for spirit, and that common sense has nothing to do with abstract metaphysical issues... Yet there are questions, which require satisfactory answers. We need to know about the essence and meaning of life, about the mystery of death, about the prime cause and expedience of the world. These questions are whispered into our ears by reason itself, and reason itself evades answering, thereby admitting own impotency" [2, p. 157].

In Nikolay Adonts's opinion, literature and art can get out of the captivity of "common sense" and restore the destroyed bonds with "the heavens" only through preaching individualism and subjectivism, by way of denying intellectual (rational, governed by reason) understanding of the world and substituting it with intuitive, i. e. utterly "disinterested" creative contemplation. As the main object of his criticism, he declared literary-aesthetic school of "naturalism and positivism", thereby doubting the theory of mimesis as such. He followed neo-romanticists and symbolists in claiming that creation is not imitation of life, since it speaks about something "that does not exist"[2]. Identifying the aesthetics of positivism with the method of artistic realism, the editor of "Herald" opposed to them the aesthetics of decadence and the method of symbolization of the artistic image.

From the same position of struggling against not only academic naturalism, but the realism of Gustave Courbet and the theory of imitation as a whole, for the freedom of creative imagination, for the impressionistic perception and symbolistic interpretation of nature spoke also an anonymous author (possibly, Nikolay Adonts himself?) of the above mentioned explanatory notes to the art album of the magazine. Along with this, as guiding examples, he pointed out the oeuvre of English pre-Raphaelites, French "followers of Edouard Manet", and the large group of international artists (from Alfred Agache to James Whistler), who, although worked in different manners from salon academism to impressionism and Art Nouveau, still pursued a common goal – to break with the traditions of "banal realism" and begin creating in accordance with the mysterious and exciting "soul of music", on which Arthur Schopenhauer reflected and which inspired Paul Verlaine's poetic genius.

[2] This calls to mind the well-known lines of one of the iconic figures of the Russian literary decadence Zinaida Gippius, "I want what does not exist in the world, what does not exist..."

"Herald's" art critic sounded particularly complimental about such masters of Western European and Russian visual arts as Dante-Gabriel Rossetti, Eugene Carriere, Arnold Böklin, Franz Stuck, Hans Thoma, Friedrich Kaulbach, Leon Bakst and others, who, he thought, most consistently and distinctively marked the traits of decadent, predominantly pessimistic world perception in their oeuvre, even though next to the above named artists, not only neo-impressionist Henry Martin or the Spanish neo-romanticist Ignacio Zuloaga were named, but also Peredvizhnik Nikolay Bogdanov-Belsky, who had "slipped into" this company in some mysterious way.

Compared to the Europeans' works, the Armenian section looked much more eclectic. The works of Emmanuil Mahdesyan and Arsen Shabanyan – seascapes and views in romantic moods, painted in a rather traditional manner, somewhat influenced by I. Aivazovsky – did not imply any "excessive meaning", so typical for symbolistic poetics and aesthetics. Manuil (Emmanuil) Alajalov's painting – a melancholic autumnal landscape, bringing forth associations with Isaac Levitan's canvases – was also far from decadent world perception. The lucid, impressionistic by its freshness female portrait in Yeghishe Tadevosyan's landscape lined up with "Autumn Bouquet" by Ilya Repin, or with the well-known portrait of Maria Simonovich by Valentin Serov. Panos Terlemezyan's student study of a nude figure seemed completely out of place there. So were Edgar Shahin's etchings, not fitting either in the figurative, or in the stylistic stream of symbolism. Their appearance on the pages of the decadence-prone magazine could be only vaguely explained by the fact that, in the second book of "Herald", next to Nikol Aghbalyan's review of Avetik Isahakyan's collection of poems, the French writer, poet and art critic Gabriel Murray's translated from English article about the Armenian etcher was published [1, p. 199-203].

Among the Armenian "exhibits" in the magazine, only the works by Eugene Carriere's pupil Arminia Babayan (married name Carbonelle) and Friedrich Kaulbach's pupil Vardges Surenyants could stand the proximity to the Europeans. Arminia Babayan's "Woman Reading" (Yeghishe Tadevosyan's painting was named similarly) was first shown at the exhibition of National Society of Fine Arts in Paris (1903) and was a success. If not for the signature under the reproduction, it could be easily confused with her maître Eugene Carriere's works, placed close by: the same subdued darkish color, the same immersed in gloomy dusk interior, the same blurred outlines of an almost fleshless figure of the dressed in dark woman, the same atmosphere of a profound, meaningful silence, which imbues the works of Carriere and many other symbolist artists.

Vardges Surenyants's works – the triptych "White Castle" (based on Firdousi's poem "Rostam and Sohrab") and diptych with the faces of Christian maidens, virgin martyrs Hripsimeh and Gayaneh, albeit devoid of a symbolistic subtext, nonetheless were resolved up to the canons of the Jugendstil, favored by decadents; this was apparent first of all in the character of the employed manner of artistic stylization and deliberate aestheticization of the formal language.

The scarcity of identical works in the Armenian section of "Herald's" art album was due to the belated and rather faint interest in the stylistics of decadence and the poetics of symbolism in Armenian visual arts in the middle and the second half of the 1900s. Let's remember Harutyun Shishmanyan's "Nocturne", Yeghishe Tadevosyan's series of pictorial sonnets, Martiros Saryan's "Fairy Tales and Dreams", Avagim Mihanajyan's oriental phantasies, Vahram Gaifejyan's decorative compositions…

As for Vardges Surenyants, his collaboration with the magazine of Nikolay Adonts did not confine just to sending in "business cards". There are reasons to believe that he personally took part in making the art album of "Herald", and in doing this, clearly gave preference to Munich Jugendstil, with the early examples of which he had become acquainted in his student years in the Bavarian capital. This is no coincidence that, in the editorial note to the second, concluding book of the magazine, none but Surenyants was recommended as future head of the art section, which could hardly happen even if "Herald" continued to be published further. In fact, Vardges Surenyants left Petersburg for Moscow in 1904 on the invitation of the founder of the Art Theater Konstantin Stanislavsky to do the stage design to one-act plays by the Belgian symbolist Maurice Maeterlinck. A characteristic detail: addressing Surenyants's stage set for the play "The Blinds", a contemporary researcher wrote that the artist "created a generalized symbolistic image of nature", and that "the feeling of emptiness and loneliness he strived to render through… a combination of natural corporeality of individual forms with conditional decorative monumentality in the spirit of Munich Jugendstil" [7, p. 228].

In the same vein of Munich Jugendstil, the design of "Herald" was carried out. There were no head ornaments or vignettes in the magazine; the entire artistic decoration was placed on the cover page, where, through an intricate cobweb of lines, in the whimsical pattern of floral forms one could trace a stylized female image. Executed in the technique of three-color xylography engraving, this typical example of graphical Jugendstil resembles other known to us experiments of Vardges Surenyants in the field of book design, in particular, Alexander Tsaturyan's collection of verses, Oscar Wilde's philosophical fairy tales, the French aestheticist and art critic Robert Cizerin's book on contemporary English painting, music collections of Alexander Spendiaryan and Romanos Melikyan, collected works of Selma Lagerlef, etc.

Incidentally, a recent graduate of the Petersburg Academy of Arts, refined connoisseur of art and gifted draftsman Garegin Levonyan could have been involved in the design of "Herald", too. At all events, it is worth paying attention to the illustrated literary-and-art magazine "Գեղարվեստ" ("Art"), founded by him in Tiflis in 1908, whose design was performed in the same manner of stylized graphic art.

Interestingly, in the very first issue of his magazine, in the survey article "Armenian Art Press Before «Gegharvest»", Levonyan spoke very respectfully about Nikolay Adonts's magazine. "By its literary merits,' he wrote, '"Herald" stood

incomparably higher than "Araks", yet, despite this, it did not find friendly reception from readers. It had not been understood. Its symbolistic orientation, its illustrations proved to be beyond the public's comprehension, who had a better appreciation of images of churches and architectural ruins" [5, p. 84].

Garegin Levonyan's article is worth attention not only because it reveals the author's acquaintance with Nikolay Adonts's magazine, but also because it points out the exact causes for such a short existence of "Herald" – insufficiency of funds and conservatism of the readers' artistic tastes. Nikolay Adonts's editorial, which opens the second book of the magazine, is quite eloquent about miscomprehension of the ideological, aesthetical and literary policy of "Herald" by the majority of subscribers. In response to their objections and negative feedback, Nikolay Adonts brings up the following arguments: "Our artistic views…, our tastes arise from the art we have seen and which is habitual for us. When artists enter the arena, who wish to express something new, their artwork cannot be judged by traditional measures. It is not tastes that give birth to art, but art educates tastes. One should not confuse creation for the public with high art…" [3].

In the quoted statement, Garegin Levonyan juxtaposes Nikolay Adonts's magazine with "Araks" – yet another art edition in Armenian, which came out in Saint-Petersburg in 1887-1898 under the editorship of Simon Gulamiryan. It is noteworthy that, despite the equally high level of the printing quality and artistic design of "Herald" and "Araks"[3], there was a deep fundamental difference between them. Unlike decadent "Herald", "Araks" held the standpoint of neo-classicism and "academic realism", publicizing the oeuvre of both the Old European Masters (like Correggio or Murillo), and the representatives of pseudoclassic art – Nathaniel Sichel, Eduard Bisson, Josef Ober, Franz Lefler, and others.

Conclusion

By its ideological and aesthetic program, Nikolay Adonts's magazine had no precedents in Armenian reality, but instead, it was close to quite a number of foreign art editions of the late XIX – early XX centuries, such as "La Revue blanche" and "Art et décoration" in France, "Pan", "Jugend", "Ver Sacrum", "Insel" in Germany and Austria, "The Yellow Book" in England, and the like. However, the closest analogue of "Herald" was the organ of the representatives of Russian modern art – "Mir iskusstva" – under the editorship of Sergey Dyagilev and

[3] The academic journal "Bazmavep", the organ of the Mekhitarist Armenian Catholic Congregation in Venice, along with other Armenian editions responded to the tenth anniversary of "Araks" and, having expressed their regret about the possible cessation due to financial reasons, wrote that the printing level of S. Gulamiryan's magazine "is not only unequalled in the Armenian press, but can rival the most luxurious European editions". Further on, to confirm what was said, "Bazmavep" cited "The Echo" of London, which it says that "Araks", "distinguished by high artistic taste and progressive line of thought, is an equal to the first-class western magazines" [quoted from: 4, 14].

Alexander Benua. It came out in Saint-Petersburg from 1898 and ceased to exist in 1904, i. e. concurrently with the Armenian magazine. The principal cause of closure of these magazines was, in our view, neither the financial collapse, nor the conservative attitude of the reading public, but the overall crisis of decadent mentality in Russia due to the just started Russo-Japanese War and closeness of the First Bourgeois-Democratic Revolution of 1905. The ideals of pure aestheticism and art, fenced from life with dead walls and "ivory towers", had lost their actuality even among their recent followers. True, in the second half of the 1900s, the ideals still did sprout and bear fruit, but they were fed by the more liberal Moscow, not Saint-Petersburg artistic milieu. Whatever, there, too, they exhausted themselves pretty soon, since the rushing era of machine civilization, instead of whispers and sobs and aesthetic gormandize, demanded form art "noise and fury", onslaught and pressure. The first cinema theaters were opening, the first beats of jazz were being played, the first automobiles were rushing along the streets of large cities, the first aeroplanes were taking to the sky, Picasso was already making himself at home in Paris, and Marinetti was drafting the theses of the futuristic manifest…

References

1. Gabriel Mourey. Մի հայ փորագրիչ. Էդգար Շահին, «Բանբեր գրականութեան եւ արուեստի», Գիրք Բ. Ս. Պետերբուրգ, 1904, էջ 199-203:
2. Ադոնց Ն. Գրական նշմարներ. դեկադանս եւ սիմբոլիսմ, «Բանբեր գրականութեան եւ արուեստի», Գիրք Ա. Ս. Պետերբուրգ, 1903, էջ 153-173:
3. Ադոնց Ն. [Խմբագրական], «Բանբեր գրականութեան եւ արուեստի», Գիրք Բ. Ս. Պետերբուրգ, 1904, առանց էջակարգման:
4. «Արաքս», Գիրք Բ. Ս. Պետերբուրգ, 1897:
5. Գ.Լ. [Գարեգին Լեւոնեան]. Հայ գեղարուեստական մամուլը նախքան «Գեղարուեստը» (Թռուցիկ հայեացք), «Գեղարուեստ». Թիֆլիս, 1908, № 1, մարտ, էջ 83-85:
6. Մխիթարյան Մ. «Բանբեր գրականության և արվեստի» հանդեսը, «Պատմաբանասիրական հանդես». Երևան, 2001, № 3, էջ 107-120:
7. Давыдова М. Театрально-декорационное искусство, Русская художественная культура конца XIX - начала XX века (1895-1907). Книга вторая. Москва, «Наука», 1969, сс. 212-238.

References

1. Gabriel Mourey. Mi hay p'oragrich. E'dgar Shahin, «Banber grakanut'ean ev arvesti», Girq B. S. Peterburg, 1904, e'j 199-203.
2. Adonc N. Grakan nshmarner. dekadans ev simbolism, «Banber grakanut'ean ev arvesti», Girq A. S. Peterburg, 1903, e'j 153-173.
3. Adonc N. [Xmbagrakan], «Banber grakanut'ean ev arvesti», Girq B. S. Peterburg, 1904, ar'anc e'jakargman:
4. «Araqs», Girq B. S. Peterburg, 1897.
5. G.L. [Garegin Levonean]. Hay gegharvestakan mamuly' naxqan «Gegharvesty'» (T'r'ucik hayeacq), «Gegharvest». T'iflis, 1908, № 1, mart, e'j 83-85:

6. Mxit'aryan M. «Banber grakanut'yan ev arvesti» handesy', «Patma-banasirakan handes». Erevan, 2001, № 3, e'j 107-120:

7. Davydova M. Teatral'no-dekoracionnoe iskusstvo, Russkaja hudozhestvennaja kul'tura konca XIX - nachala XX veka (1895-1907). Kniga vtoraja. Moskva, «Nauka», 1969, ss. 212-238.

ՆԻԿՈՂԱՅՈՍ ԱԴՈՆՑԻ «ԲԱՆԲԵՐ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԵՎ ԱՐՎԵՍՏԻ» ՀԱՆԴԵՍԻ ԳԱՂԱՓԱՐԱԿԱՆ ՈՒ ԳԵՂԱԳԻՏԱԿԱՆ ԾՐԱԳՐԻ ՄԱՍԻՆ*

ԱՐԱՐԱՏ ԱՂԱՍՅԱՆ*

Հղման համար. Աղասյան, Արարատ: «Նիկողայոս Ադոնցի «Բանբեր գրականության և արվեստի» հանդեսի գաղափարական ու գեղագիտական ծրագրի մասին»: *Արվեստագիտական հանդես,* N 1 (2022): 179-188. DOI: 10.54503/2579-2830-2022.1(7)-179

XIX դարի վերջում և XX դարասկզբին երևան եկած ու կրթված հայության գեղագիտական ճաշակի ձևավորման մեջ նկատելի դեր խաղացած առաջին գրական-գեղարվեստական հանդեսներից է նաև հայալեզու «Բանբեր գրականության և արվեստի» հանդեսը (Սանկտ Պետերբուրգ, 1903-1904 թթ.)՝ հայ ականավոր պատմաբան ու բանասեր Նիկողայոս Ադոնցի (Նիկողայոս Տեր-Ավետիքյան, 1871-1942) խմբագրությամբ:

«Բանբերի» գաղափարական և գեղագիտական ծրագիրը կրում էր ցայտուն դեկադենտական բնույթ: Դա արտահայտված էր ինչպես Ն. Ադոնցի ստորագրած հակիրճ խմբագրականում, այնպես էլ նրա «Գրական նշմարներ. դեկադանս և սիմվոլիզմ» ընդարձակ հոդվածում: Այդ նույն դիրքերից էր հանդես գալիս նաև ամսագիրը եզրափակող գեղարվեստական պատկերագրքի անանուն մեկնաբանը: Պատկերագրքում, ի թիվս արևմտաեվրոպական և ռուսական արվեստի անվանի վարպետներ Դանթե-Գաբրիել Ռոսետտիի, Էժեն Կարիերի, Առնոլդ Բյոկլինի, Ֆրանց Շտուկի, Հանս Թոմայի, Ֆրիդրիխ Կաուլբախի, Լեոն Բաքստի և այլոց, վերատպվել են նաև հայ արվեստագետների նկարները: Սակայն հանդեսում տեղ գտած հայրենական «ցուցանմուշներից» եվրոպացիների հետ «հարևանությանը» դիմանում էին թերևս միայն Էժեն Կարիերի աշակերտուհի Արմինիա Բաբայանի և Ֆրիդրիխ Կաուլբախի աշակերտ Վարդգես Սուրենյանցի աշխատանքները: Վերջինս մասնակցել է նաև «Բանբերում» վերատպված նկարների ընտրությանը՝ նախապատվությունը տալով Մյունխենի մոդեռնի դպրոցին, որի վաղ նմուշներին ծանոթացել էր Բավարիայի մայրաքաղաքում

* Հետազոտությունն իրականացվել է ՀՀ գիտության կոմիտեի ֆինանսական աջակցությամբ՝ 21T-6E077 ծածկագրով գիտական թեմայի շրջանակներում:

* ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի գիտական ղեկավար, սփյուռքահայ արվեստի և միջազգային կապերի բաժնի վարիչ, ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր, instart@sci.am, հոդվածը ներկայացնելու օրը՝ 20.04.2022, գրախոսելու օրը՝ 27.04.2022, տպագրության ընդունելու օրը՝ 20.05.2022:

ուսանելու տարիներին: Այդ նույն մյունխենյան մոդեռնի ոճով էր լուծված նաև հանդեսի գրաֆիկական ձևավորումը:

Իր գաղափարական ու գեղագիտական ծրագրով Նիկողայոս Ադոնցի «Բանբերը» մոտ էր արտասահմանյան և ռուսական մի շարք գեղարվեստական հանդեսների՝ "La Revue blanche" և "Art et décoration" հանդեսները Ֆրանսիայում, "Pan", "Jugend", "Ver Sacrum", "Insel" հանդեսները Գերմանիայում և Ավստրիայում, "The Yellow book" հանդեսն Անգլիայում և, հատկապես, «Արվեստի աշխարհ» («Мир искусства») հանդեսը, որը լույս էր տեսնում Սանկտ Պետերբուրգում 1898-1904 թվականներին և դադարեց հրատարակվել Ն. Ադոնցի հանդեսի հետ միաժամանակ:

Բանալի բառեր՝ հայկական գեղարվեստական մամուլ, Նիկողայոս Ադոնց, «Բանբեր գրականության և արվեստի», Սանկտ Պետերբուրգ, դեկադանս, սիմվոլիզմ, կերպարվեստ:

ОБ ИДЕЙНОЙ И ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ПРОГРАММЕ «ВЕСТНИКА ЛИТЕРАТУРЫ И ИСКУССТВА» НИКОЛАЯ АДОНЦА*

АРАРАТ АГАСЯН*

Для цитирования: Агасян, Арарат. "Об идейной и эстетической программе «Вестника литературы и искусства» Николая Адонца". *Искусствоведческий журнал,* N 1 (2022): 179-188. DOI: 10.54503/2579-2830-2022.1(7)-179

К числу первых литературно-художественных журналов, появившихся в конце XIX – начале XX столетия и сыгравших заметную роль в деле воспитания эстетических вкусов образованного армянства относится и армяноязычный журнал «Вестник литературы и искусства» (Санкт-Петербург, 1903-1904 гг.) под редакцией выдающегося армянского историка и филолога Николая Адонца (Никогайос Тер-Аветикян, 1871-1942).

Идейно-эстетическая программа «Вестника» имела выраженный декадентский характер, что было заявлено как во вступительной редакционной заметке за подписью Николая Адонца, так и в его программной статье «Литературные очерки: декаданс и символизм». С тех же позиций выступал и анонимный комментатор завершающего журнал художественного альбома, в котором, наряду с произведениями таких мастеров западноевропейского и русского изобразитель-

* Исследование выполнено при финансовой поддержке Комитета по науке РА в рамках научного проекта № 21T-6E077.

* Научный руководитель Института искусств НАН РА, заведующий отделом искусства армянской диаспоры и международных связей, член-корреспондент НАН РА, доктор искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусств Армении, instart@sci.am, статья представлена 20.04.2022, рецензирована 27.04.2022, принята к публикации 20.05.2022.

ного искусства, как Данте-Габриэль Россетти, Эжен Карьер, Арнольд Бёклин, Франц Штук, Ханс Тома, Фридрих Каульбах, Леон Бакст и другие, репродуцировались и картины армянских художников. Однако среди отечественных «экспонатов» журнала соседство с европейцами выдерживали, пожалуй, лишь работы ученицы Эжена Карьера Арминии Бабаян и ученика Фридриха Каульбаха Вардгеса Суренянца. Последний участвовал и в подборе иллюстраций для «Вестника», отдавая при этом предпочтение школе мюнхенского модерна, с ранними образцами которого он успел познакомиться в годы учебы в столице Баварии. Тем же духом мюнхенского модерна было отмечено и графическое оформление журнала.

По своей идейно-эстетической программе «Вестник» Николая Адонца был близок целому ряду зарубежных и русских художественных изданий, таких как "La Revue blanche” и ”Art et décoration” во Франции, ”Pan”, ”Jugend”, ”Ver Sacrum”, ”Insel” в Германии и Австрии, ”The Yellow book” в Англии и особенно – журнал «Мир искусства», который издавался в Санкт-Петербурге с 1898 года и прекратил свое существование в 1904 году, одновременно с журналом Николая Адонца.

Ключевые слова: армянская художественная пресса, Николай Адонц, «Вестник литературы и искусства», Санкт-Петербург, декаданс, символизм, изобразительное искусство.

ՀՏԴ : 730(479.25)
DOI: 10.54503/2579-2830-2022.1(7)-189

ՄՈՍԿՎԱՅԻ ՀԱՅ ԱՐՁԱՆԱԳՈՐԾՆԵՐԸ. ԵՐԵՔ ՈՒՐՎԱՊԱՏԿԵՐ

ԱՐԹՈՒՐ ԱՎԱԳՅԱՆ*

Հղման համար. Ավագյան, Արթուր: «Մոսկվայի հայ արձանագործները. երեք ուրվապատկեր»: *Արվեստագիտական հանդես,* N 1 (2022): 189-199. DOI: 10.54503/2579-2830-2022.1(7)-189

XX դարի բազմաթիվ հայ արվեստագետներ հանգամանքների բերումով հիմնավորվեցին ոչ թե Հայաստանում, այլ օտար երկրներում՝ հնարավորություն ստանալով լիարժեք դրսևորելու իրենց տաղանդը, գտնելու լսարան, հասնելու հաջողության: Այդպես դասավորվեց նաև անվանի քանդակագործներ Նիկողայոս Նիկողոսյանի (1918-2018), Ֆրիդրիխ Սողոյանի (1936-2019) և Գեորգի Ֆրանգուլյանի (ծնվ. 1945) ստեղծագործական կենսագրությունը, որոնց համար երկրորդ հայրենիք դարձավ Ռուսաստանի մայրաքաղաք Մոսկվան: Անցնելով իրենց անկրկնելի ուղին արվեստում՝ նրանք շոշափելիորեն նպաստեցին թե՛ XX դարի երկրորդ կեսի և XXI դարասկզբի արձանագործության և թե՛ հայ-ռուսական մշակութային կապերի զարգացմանը:

Բանալի բառեր՝ հայ արձանագործներ, հայ կերպարվեստի պատմություն, հայ-ռուսական գեղարվեստական կապեր, Նիկողայոս Նիկողոսյան, Ֆրիդրիխ Սողոյան, Գեորգի Ֆրանգուլյան:

Ներածություն

XX դարի բազմաթիվ հայ արվեստագետներ հանգամանքների բերումով հիմնավորվեցին ոչ թե Հայաստանում, այլ օտար երկրներում՝ հնարավորություն ստանալով լիարժեք դրսևորելու իրենց տաղանդը, գտնելու լսարան, հասնելու հաջողության: Այդպես դասավորվեց նաև անվանի քանդակագործներ Նիկողայոս Նիկողոսյանի, Ֆրիդրիխ Սողոյանի և Գեորգի Ֆրանգուլյանի ստեղծագործական կենսագրությունը, որոնց համար երկրորդ հայրենիք դարձավ Մոսկվան: Անցնելով իրենց անկրկնելի ուղին արվեստում՝ նրանք շոշափելիորեն նպաստեցին թե՛ XX դարի երկրորդ կեսի և XXI դարասկզբի արձանագործության և թե՛ հայ-ռուսական մշակութային կապերի զարգացմանը:

Նիկողայոս Նիկողոսյան

ԽՍՀՄ ժողովրդական նկարիչ, ՌԴ գեղարվեստի ակադեմիայի իսկական անդամ Նիկողայոս Բագրատի Նիկողոսյանը (1918-2018) երկար ու բովանդակալից կյանք է ապրել: Նրա գեղարվեստական ժառանգությունը ներառում է մոնումենտալ քանդակ (արձաններ, ճարտարապետության դեկորատիվ հարդարանք, մահարձաններ և հուշաքարեր), հաստոցային ու մանր պլաստիկա, գեղանկարչություն, գրաֆիկա: Վարպետն արժանացել է մի շարք մրցանակների և պարգևների, այդ թվում՝ ԽՍՀՄ պետական մրցանակի (1977): Նրա աշխատանքները պահվում են Հայաստանի ազգային պատկերասրահում, Ե. Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարանում, Պետական Տրետյակովյան

* ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի կերպարվեստի բաժնի ավագ գիտաշխատող, արվեստագիտության թեկնածու, avart@rambler.ru, հոդվածը ներկայացնելու օրը՝ 10.09.2021, գրախոսելու օրը՝ 15.09.2021, տպագրության ընդունելու օրը՝ 20.05.2022:

պատկերասրահում, Պետական ռուսական թանգարանում, Հայաստանի, Ռուսաստանի, արտերկրի այլ հավաքածուներում:

Նիկողոսյանը ծնվել է Մեծ Շահրիար գյուղում (ներկայումս՝ գ. Նալբանդյան, ՀՀ Արմավիրի մարզ), իսկ դեռահաս տարիքում տեղափոխվել Երևան: 1944-1947 թթ. սովորել է Մոսկվայի Վ. Սուրիկովի անվան պետական գեղարվեստական ինստիտուտի քանդակագործության ֆակուլտետում՝ նշանավոր արձանագործ Ա. Մատվեևի արվեստանոցում: Նույն տարիներին սկսել է մասնակցել ցուցահանդեսների, ընդունվել ԽՍՀՄ նկարիչների միություն:

Նիկողոսյանի արվեստի հիմնական ժանրերից մեկը դիմաքանդակն է: Նման ընտրությունը միանգամայն օրգանական էր վարպետի համար, որը հակված էր տեսողական, ծավալային ձևի մշտական որոնմանը՝ անձնային-անհատական բնութագրեր արտահայտելու ճանապարհին: Նիկողոսյանի դիմաքանդակները հավաստի են ու համոզիչ արտաքին նմանության տեսանկյունից, բայց որ ավելի կարևոր է՝ բացահայտում են բնորդների ներքին՝ հուզական, հոգևոր աշխարհը: Պատահական չէ, որ նրանց շարքում գերիշխում են գիտության ու մշակույթի գործիչները, մտավոր ու ստեղծարար աշխատանքի տեր մարդիկ, որոնք հետաքրքիր են արդեն իսկ իրենց անձնային կերտվածքով (Ա. Խաչատրյանի (1954), Ե. Սիմոնովի (1954), Ա. Իսահակյանի (1955), Ռ. Զարյանի (1962), Ի. Կիտայգորոդսկու (1966), Գ. Քեպինովի (1967), Ե. Ռյաբինկինայի (1970), Տ. Պետրոսյանի (1982), Դ. Շոստակովիչի (1983) և այլոց դիմապատկերները): Նիկողոսյանի գլխաքանդակներն ու կիսանդրիները հարուստ են հորինվածքային լուծումներով, ցուցադրում են նյութի փայլուն իմացություն և հմուտ կիրառում:

Դիտողականությունն ու սուր աչքը, անշուշտ, կարևոր են պորտրետիստի համար: Սակայն Նիկողոսյանի հասուն գործերում առկա է նաև հավելյալ իմաստ, լրացուցիչ բովանդակություն, որը նրա աշխատանքներին հաղորդում է տարողունակ գեղարվեստական այլաբերության որակ: Լիովին պահպանելով բնորդին «տեսնելու» ունակությունը, հավատարիմ մնալով նրա արտաքին ու ներքին նկարագրին՝ հեղինակն անցնում է դիմապատկերման նեղ սահմանները և դիտողին հրավիրում մի երկխոսության, որի առարկան շատ ավելի ընդգրկուն է, քան առանձին վերցրած մարդու ճակատագիրը: Այսպես՝ պարային տարերքի կատարյալ մարմնացում է թվում աշխարհահռչակ Մայա Պլիսեցկայայի կիսանդրին (1956), որի բանաստեղծական ուժը վեր է զուտ անձնական, անհատական բնութագրից:

Ինչ վերաբերում է Նիկողոսյանի կոթողային աշխատանքներին, ապա դեռ 1940-ականների վերջին – 1950-ականների սկզբին նա ներգրավվեց Մոսկվայի այսպես կոչված ստալինյան բարձրահարկ շենքերից մեկի ձևավորմանը: Խոսքն Ապստամբության (այժմ՝ Կուդրինյան) հրապարակում գտնվող բազմաբնակարան տան մասին է, որի համար Նիկողոսյանը կատարեց 12 նստած ֆիգուր և 8 բարձրաքանդակ: Գործն այնքան դուր եկավ շենքի ճարտարապետ Լ. Ռուդնևին, որ երբ նրան առաջարկվեց նման շինություն կառուցել Լեհաստանի մայրաքաղաքում, նա առանց տատանվելու դիմեց հայ վարպետին: Արդյունքը փայլուն էր. Նիկողոսյանը Վարշավայի գիտության և մշակույթի պալատի քանդակային

անսամբլի (1952-1955) համար ստացավ Լեհաստանի Ժողովրդական Հանրապետության մշակույթի նախարարության ոսկե մեդալ:

Ավելի ուշ Հայաստանում Նիկողոսյանն իրագործեց մի շարք մոնումենտալ աշխատանքներ, որոնք նրան բերեցին լայն ճանաչում՝ գրող-հրապարակախոս Մ. Նալբանդյանի (1965) և բանաստեղծ Ե. Չարենցի (1987) արձանները Երևանում, XX դարի հայ պոեզիայի պատրիարք Ա. Իսահակյանի քանդակապատկերը Գյումրիում (1975)[1], Հայրենական մեծ պատերազմում զոհված զինվորների մեմորիալը Նալբանդյանում (1978): Հուզական բովանդակությամբ, կերպարների կառուցվածքով և կատարման ոճով տարբեր այդ աշխատանքները ներդաշնակորեն ներգծվեցին շրջապատող տարածական, ճարտարապետական միջավայրին՝ դառնալով դրա կարևոր, անբաժան մի մասը:

Դեմքերի ու դեպքերի մասին հիշողությունը հարատև նյութի (ամենից հաճախ՝ մարմարի և գրանիտի) մեջ պահպանելու ցանկությունն ընկած է նաև Նիկողոսյանի մահարձանների և հուշաքարերի կերտման հիմքում: Դրանք արտաքուստ զուսպ են, լակոնիկ՝ թելադրված ժանրի բուն էությամբ: Գեղարվեստական ժլատ միջոցներով են լուծված պետական և քաղաքական գործիչ Ա. Խանջյանի (1957, Երևանի քաղաքային պանթեոն), ճարտարապետ Կ. Հալաբյանի (1962), բանաստեղծ և մանկագիր Ս. Մարշակի (1967), դերասաններ Ռ. Սիմոնովի (1968) և Ե. Ուրբանսկու (1972, բոլորը՝ Մոսկվայի Նովոդևիչյան գերեզմանոց) մահարձանները և համանման այլ ստեղծագործություններ: Դրանց հարում են Նիկողոսյանի հուշաքարերը, որոնցից կերպարի սրությամբ, հստակ և արտահայտիչ ուրվանկարով առանձնանում է թատերական ռեժիսոր, ռուս բեմի նորարար Վ. Մեյերխոլդի հուշատախտակը (1968) Մոսկվայում:

Քանդակագործությանը զուգահեռ՝ Նիկողոսյանը լրջորեն զբաղվել է երփնագրով ու գրաֆիկայով: Նրա մեծաթիվ ինքնանկարները (մատիտով, ածուխով, յուղաներկով) սովորաբար անաչառ են, զննող, զերծ բնորդին հաճոյանալու միտումից: Հակառակ դրան՝ մեղմ և քնարական են կանանց կերպարները, որոնք գովերգում են մարդու մերկ մարմնի բնական գեղեցկությունը: Նիկողոսյանին, ինչպես և իր կրտսեր «արհեստակիցներ» Սողոյանին ու Ֆրանգուլյանին իրավամբ կարելի է անվանել բազմակողմանի, համընդգրկուն արվեստագետ, որի համար այս կամ այն նյութին կամ տեխնիկային հիանալի տիրապետելը ոչ թե ինքնանպատակ է, այլ գեղարվեստական խնդիրների լուծմանը տանող ճանապարհ:

Ֆրիդրիխ Սողոյան

Ավելի քան 400 քանդակների՝ մանր պլաստիկայից մինչև կոթողային մեծ համալիրներ, հեղինակ է ՌԴ, Ուկրաինայի և Հայաստանի ժողովրդական նկարիչ, Լենինյան մրցանակի դափնեկիր Ֆրիդրիխ (Ֆրիդ) Մկրտչի Սողոյանը (1936-2019): Ծնունդով լենինականցի՝ նա 1961-ին ավարտել է Երևանի գեղար-

[1] Այս հուշարձանի և մի շարք դիմաքանդակների համար Նիկողոսյանին շնորհվեց ԽՍՀՄ պետական մրցանակ:

վեստական ինստիտուտի քանդակի ֆակուլտետը, իսկ 1970-ից, նշանավոր քանդակագործ Ե. Վուչետիչի հրավերով, հաստատվել Մոսկվայում: Սողոյանի մոնումենտալ աշխատանքները տեղադրված են աշխարհի տարբեր քաղաքներում ու երկրներում, նրա ստեղծագործությունները պահվում են Հայաստանի, Ուկրաինայի, Ռուսաստանի, Ուզբեկստանի, Գերմանիայի, Շվեյցարիայի, Մեծ Բրիտանիայի և ԱՄՆ-ի թանգարաններում, պատկերասրահներում ու մասնավոր հավաքածուներում:

Սողոյանի արվեստն ընդգրկում է գաղափարագեղարվեստական խնդիրների լայն շրջանակ: Անձնվեր ծառայություն հայրենիքին, ռազմական և աշխատանքային սխրանք, մարդկանց միաբանման խորհուրդ՝ ահա այս և նման թեմաներն են հուզում վարպետի ստեղծագործական երևակայությունը: Դրանց կերպավորումն աչքի է ընկնում մասշտաբայնությամբ, ընդհանրացված ու պարզ ոճով, նյութն ամբողջապես ենթարկելու կարողությամբ:

Հասարակական հնչեղ թեմաներ առաջադրելու լավագույն հարթակը, իհարկե, մոնումենտալ ձևն է՝ առանձին կանգնած արձանի, պլաստիկական համալիրի, թե բարձրաքանդակի տեսքով: Սողոյանի արվեստն այս առումով բացառություն չէ: Նրա ամենահայտնի կերտվածքը տվյալ ասպարեզում «Դնեպրի ազատագրումը» բազմաֆիգուր հորինվածքն է (1971–1981)[2]՝ արված Կիևի «Երկրորդ համաշխարհային պատերազմում Ուկրաինայի պատմության ազգային թանգարան» հուշահամալիրի համար: Այս մեծածավալ նախագծում արտացոլվեց Սողոյանի՝ խոշոր ձևի հետ հարաբերվելու ողջ վարպետությունը՝ բարդ, բայց հստակ հորինվածք, ամբողջի պլաստիկական միասնություն՝ առանձին հատվածների էքսպրեսիվ լարվածությամբ, հուշարձանի դիտման կարևոր կետերի հմուտ շեշտադրում, ստեղծագործության հուզական բովանդակությունն արտահայտող շարժումների և ժեստերի ճիշտ ընտրություն: Դրամատիկ ուժով լի մոնումենտն ակամայից հիշեցնում է հանուն հաղթանակի գործած, գիտակցված ինքնազոհության պատմական ամենավեհ օրինակները: Ռազմահայրենասիրական թեմատիկան այն ոլորտն է, որը Սողոյանին թույլ է տալիս «տեղ հասցնել» ինչպես իր նկարչական խառնվածքին, այնպես էլ մոնումենտալ արվեստի ոգուն հարազատ գեղագիտական ուղերձը:

Սողոյանի կոթողային աշխատանքներում անմիջական անդրադարձ կա նաև մերօրյա պատմության դրվագներին, այդ թվում՝ Սպիտակի ավերիչ երկրաշարժին (1988), որի հետևանքով գրեթե ամբողջովին քանդվեց արվեստագետի ծննդավայրը, և նահատակվեցին տասնյակհազարավոր անմեղ մարդիկ: Տուժածներին ցուցաբերած օգնության համար հայ ժողովրդի և անձնապես հեղինակի երախտագիտությունն են խորհրդանշում, մասնավորաբար, Վաշինգտոնի կենտրոնում կանգնեցված «Մայր Երկիրը» («Հայաստան» (1991), համահեղինակ՝ Մ. Սողոյան), ԽՍՀՄ կառավարության նախագահ Ն. Ռիժկովի կիսանդրին Սպիտակում (1998) և հիշատակը հավերժացնող հուշատախտակը Գյումրիում (2002): Զոհվածների հիշատակը բարձր պահելու, նաև համախմբվելու և վրա-

[2] Այս աշխատանքի համար Սողոյանին շնորհվեց Լենինյան մրցանակ:

հաս փորձությունները հաղթահարելու յուրատեսակ կոչ է «Անմեղ զոհերին, բարեգութ սրտերին» հուշահամալիրը (2008) Գյումրիում, որը վարպետն իրականացրել է որդիների՝ Միքայելի և Վահեի հետ: Դրանից շուրջ տասը տարի առաջ նույն հեղինակային կոլեկտիվն ստեղծել էր ևս մեկ ծրագրային հուշարձան՝ «Խաչ միացյալ («Դարերում օրհնյալ է»)» (1997, Մոսկվա) գրանիտե քանդակախումբը, որը մարմնավորում է հայ և ռուս ժողովուրդների դարավոր բարեկամության գաղափարը[3]:

Մարդկությանը գործուն ծառայելու, ֆիզիկական ու հոգևոր արարման իդեալներն առանցքային տեղ ունեն Սողոյանի արվեստում: Դրանցով են համակված կատարման ժամանակով և մտահղացմամբ այնպիսի տարբեր ստեղծագործություններ, ինչպիսիք են «Արարողը» (1969) Արթիկում, «Նեստոր տարեգիրը» Կիևում (1988), «Շինարար բանվորի արձանը» (2002, համահեղինակ՝ Վ. Սողոյան) Դոլգոպրուդնիում և այլն: Ներամբողջական, ոգով (և մարմնով) ուժեղ, կամային անձնավորություն՝ այսպիսին է Սողոյանի տղամարդկային արձանների հերոսը:

Մարդու էության այլ նիստ են բացահայտում նրա կանացի կերպարները («Կուժերով աղջիկ» (1960, Երևան), «Գուլպայագործ կնոջ արձանը» (1964, Գյումրի), «Ողբացող մայրեր» (1970-1972, Սամարղանդ), «Աստվածամայրը՝ Քրիստոսի դիմապատկերով» (1994, Մոսկվա), «1945-1953 թթ. քաղաքական բռնությունների զոհերին» (1996, Մոսկվա), «Մայրություն» (2008, համահեղինակ՝ Վ. Սողոյան, Մոսկվա), «Հյուսիսի զավակներին» (2008, Մուրավլենկո, Տյումենի շրջան)): Լինելով պարզ ու ներդաշնակ, զուսպ՝ հույզերի արտահայտման մեջ՝ նրանք նաև ներքուստ իմաստալի են, ոգեղեն: Կանանց պոետիկ հմայքը լավագույն վկայաբերումն է հայտնի բանաձևի, թե «գեղեցկությունը կփրկի աշխարհը»՝ ուրախ ու ձախորդ օրերին:

Սողոյանն ստեղծել է նաև բազմաթիվ դիմաքանդակներ, որոնք պատկերում են ամենատարբեր մասնագիտությունների տեր մարդկանց՝ գիտնականների, բժիշկների, զինվորականների, մարզիկների, բանվորների («Արթիկցի բանվորը» (1967), «Ծերունի (Ծեր կիևցի)» (1985), «Հ. Բաղրամյան» (1985), «Ամերիկացի սենատոր Ռ. Դոուլ» (1991), «ՄՊՀ ռեկտոր, ակադեմիկոս Վ. Սադովնիչի» (1996), «Ժողովրդական արտիստուհի Է. Բիստրիցկայա» (1999), «ԽՍՀՄ ժողովրդական արտիստ Ա. Ջիգարխանյան» (2006), «Տարեց հայուհի» (2007)), ավելի հազվադեպ՝ հարազատներին ու մտերիմներին: Մնացյալում վարպետի հաստոցային պլաստիկան կրկնում է նրա մոնումենտալ ստեղծագործության կերպարներն ու սյուժեները՝ համալրվելով դիցաբանական ու կենցաղային բնույթի ոչ ստվարաքանակ գործերով:

Գեորգի Ֆրանգուլյան

ՌԴ ժողովրդական նկարիչ, Ռուսաստանի գեղարվեստի ակադեմիայի իսկական անդամ Գեորգի Ֆրանգուլյանը ծնվել է 1945 թ. Թիֆլիսում, մանուկ հասակում տեղափոխվել Մոսկվա:

[3] 2013 թ. «Միացյալ խաչ» վերտառությամբ համանման հուշարձան բացվեց Երևանում:

Ն. Նիկողոսյան, Մայա Պլիսեցկայա, 1956, բրոնզ, 68x134x70, Նիկո պատկերասրահ, Մոսկվա

Ն. Նիկողոսյան, Գեղջկուհի, Կուդրինյան հրապարակի բարձրահարկ շենքի ճակատային քանդակ, 1952-1954, կրաքար, Մոսկվա, լուսանկարը՝ Հ. Ավագյանի

Ն. Նիկողոսյան, Բանաստեղծ Եղիշե Չարենցի հուշարձանը, 1985, բրոնզ, բարձրությունը՝ 1850 սմ, Երևան, դրվագ

Ն. Նիկողոսյան, ՌԽՖՍՀ ժողովրդական արտիստ Վսեվոլոդ Մեյերխոլդի հուշատախտակը, 1968, բրոնզ, Մոսկվա, լուսանկարը՝ Հ. Ավագյանի

Ֆ. Սողոյան, Մ. Սողոյան, Վ. Սողոյան, Անմեղ զոհերին, բարեգութ սրտերին, 2008, բրոնզ, բարձրությունը՝ 900 սմ, 1988 թ. Սպիտակի երկրաշարժի 20-ամյակին նվիրված հուշահամալիր, Գյումրի, դրվագ

Ֆ. Սողոյան, Հայրս, 1975, բրոնզ, 42x30x27, Պետական Տրետյակովյան պատկերասրահ, Մոսկվա

Ֆ. Սողոյան, Դնեպրի ազատագրումը, «Երկրորդ համաշխարհային պատերազմում Ուկրաինայի պատմության ազգային թանգարան» հուշահամալիր, 1971-1981, բրոնզ, Կիև

Ֆ. Սողոյան, Վ. Սողոյան, Խաչ միացյալ (Դարերում օրհնյալ է), 1997, գրանիտ, բարձրությունը՝ 320 սմ, Մոսկվա

Գ. Ֆրանգուլյան, Դանթեի նավակը, 2007, բրոնզ, բարձրությունը՝ 320 սմ, Վենետիկ

Գ. Ֆրանգուլյան, Իոսիֆ Բրոդսկու հուշարձանը, 2011, բրոնզ, բարձրությունը՝ 330 սմ, Մոսկվա

Գ. Ֆրանգուլյան, Միխայիլ Բուլգակովի հուշարձանը, 2018, բրոնզ, բարձրությունը՝ 400 սմ, Մոսկվա

Գ. Ֆրանգուլյան, Մեծ մարտակառք, 1980, շամոտ, բարձրությունը՝ 50 սմ, Պետական Տրետյակովյան պատկերասրահ, Մոսկվա

1960-ականներին սովորել է Ս. Ստրոգանովի անվան բարձրագույն գեղարվեստաարդյունաբերական ուսումնարանի քանդակի բաժանմունքում, մոտավորապես նույն ժամանակ սկսել է ցուցադրել իր գործերը:

Արտառոց ստեղծագործական էներգիա և հազվագյուտ աշխատասիրություն է դրսևորել Ֆրանգուլյանը զանազան ոլորտներում՝ մոնումենտալ և հաստոցային քանդակ, դեկորատիվ ու մանր պլաստիկա, գեղանկար, գրաֆիկա, նաև՝ ինտերիերների նախագծում, ցուցահամալիրների գեղարվեստական կազմակերպում, մոմանկարչության նորարարական տեխնիկայի մշակում:

Մեր օրերում Ֆրանգուլյանը Ռուսաստանի ամենահաջողակ ու պահանջված արձանագործներից է: Այս համբավը նա ձեռք է բերել նախ և առաջ շնորհիվ աշխարհի տարբեր երկրներում կանգնեցրած հուշարձանների: Նրա միջազգային ճանաչմանը նպաստած առաջին աշխատանքներից էր 1990-ի բրոնզաձույլ «Խաչելությունը» Ռավեննայի Ս. Ֆրանցիսկի մայր եկեղեցու համար: Դրան հաջորդեցին Պետրոս Առաջինի (1998, Անտվերպեն), Ա.Ս. Պուշկինի (1999, Բրյուսել), կայսրուհի Ելիզավետա Պետրովնայի (2004, Բալտիյսկ), Ի. Բաբելի (2011, Օդեսա), Բ. Ելցինի (2011, Եկատերինբուրգ), Ա. Էյնշտեյնի (2015, Երուսաղեմ), Բ. Օկուջավայի (2002), Ա. Խաչատրյանի (2006), Ի. Բրոդսկու (2011), Դ. Շոստակովիչի (2015), Մ. Բուլգակովի (2018), Ե. Պրիմակովի (2019), Կ. Հալաբյանի (2021, բոլորը՝ Մոսկվա) արձանները, «Դանթեի նավակը» (2007, Վենետիկ), «Սպիտակ քաղաք» (2014, Մոսկվա), «Վշտի պատ» (2017, Մոսկվա) քանդակային հորինվածքները: Ոճով և կերպարների գեղարվեստական մարմնավորման մեթոդով (ընդհուպ գրոտեսկի) միմյանցից խիստ տարբերվող այդ ստեղծագործություններում երևում են կառուցիկ ամուր հիմք, ձևի միասնական արխիտեկտոնիկա, նյութի և ճարտարապետական անսամբլի անվրեպ զգացողություն: Նաև դեկորատիվ ջիղ, ոչ միայն ծավալներ, այլև մակերեսներ գործառելու, ձևը գծի և գույնի հետ համադրելու ակնհայտ ձիրք: Բացօդյա միջավայրի պայմաններում Ֆրանգուլյանը կրկին ու կրկին լուծում է արձանագործության գլխավոր, հիմնարար պրոբլեմը, որին բազմիցս անդրադարձել է նաև իր ելույթներում՝ ծավալն ու տարածությունը համաձայնեցնելու, «հաշտեցնելու» խնդիրը: Ըստ որում, մտահղացման ռացիոնալիզմը հեշտորեն զուգորդվում է գեղարվեստական ձևի անկաշկանդ արտահայտչականության հետ, տրամաբանությունը՝ երևակայության, իրականությունը՝ պատրանքի՝ ծնելով բարդ, բազմաձայն ներդաշնակություն: Վարպետի էսթետիկական աշխարհընկալման այս տարիմաստ ու, միաժամանակ, օրգանական երկատվածությունն ի մի է բերում կեցության, թվում է, անհամադրելի բևեռներ:

Ֆրանգուլյանի հաստոցային գործերն ընդլայնում են նրա պոետիկայի, արտահայտչական լեզվի սահմանները, համալրում «մանր ձևի» բառապաշարով: Հենց այստեղ է իրացվում նրա ստեղծագործական մեթոդի այնպիսի կարևոր առանձնահատկություն, ինչպիսին վարիատիվությունն է, այս կամ այն թեման աշխատանքների շարքերի միջոցով հետազոտելու, գեղարվեստական հղացումը տարբերակներում բյուրեղացնելու միտումը: Եթե Ֆրանգուլյանի արձանները նվիրված են կոնկրետ մարդկանց՝ պոետներ, արվեստագետներ, քաղաքական

ու պետական գործիչներ, ապա նրա հաստոցային պլաստիկան, հարթաքանդակները, գրաֆիկան առավելապես անդրադառնում են մարդու մերկ մարմնի գեղագիտությանը, որը մեկնաբանված է ամբողջության (կանացի միաֆիգուր պատկերումներ) կամ հակադիր սկզբունքների գոյակցության (կենակցման տեսարաններ ներկայացնող զուգադիր «ակտեր») մեջ: Ֆրանգուլյանի հաստոցային հորինվածքները տարողունակ են, բազմիմաստ, դրանց մեջ պարզորոշ լսելի է քանդակի դասական, անտիկ ըմբռնման արձագանքը, որը «նշանավորում էր ավելի ու ավելի հաստատուն էսթետիկական հիմքի որոնում՝ կեղծ գեղարվեստական ամենաթողության, կիտչի սանձարձակման, պոստմոդեռնիզմի ավերիչ հեգնանքի, կոնցեպտուալիզմ կոչված ճարտար խաղի պայմաններում, որն իրականացվում էր արվեստի ավանդական տեսակների նախորդող փորձի հետ կապն իբր մերժող՝ տեսալսողական հաղորդակցման միջոցների օգնությամբ» [1]:

Ֆրանգուլյանի քանդակների ծավալատարածական և պլաստիկական հատկությունները կյանք են առնում իրենց բնական միջավայրում՝ լինի ժամանակակից քաղաքի ճարտարապետություն, թե ցուցասրահի ինտերիեր: Դա բացատրվում է հեղինակի սկզբունքային մոտեցմամբ. իրական չափերի, լուսավորության, հարևան օբյեկտների «ուժային դաշտերի» հաշվառումը նրա համար մասնագիտական կոմպետենտության հարց է:

Եզրակացություններ

Ինչպես տեսնում ենք, նշված քանդակագործներից յուրաքանչյուրն ունի իր ձեռագիրն արվեստում և հեշտ ճանաչելի է: Ֆրանգուլյանը հիմա էլ շարունակում է աշխատել, ուստիև լրացնել հայ-ռուսական գեղարվեստական կապերի պատմությունը, որի նախորդ էջերը գրել են իր ավագ գործընկերները:

Գրականության ցանկ

1. Рюмин Александр. Бремя красоты, Наше наследие, 2005, № 73, http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/7321.php [Դիտված է 20.12.2021 թ.]:

References

1. Rjumin Aleksandr. Bremja krasoty, Nashe nasledie, 2005, № 73, http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/7321.php [Ditvac' e' 20.12.2021 t'.].

АРМЯНСКИЕ СКУЛЬПТОРЫ МОСКВЫ: ТРИ ЗАРИСОВКИ

АРТУР АВАГЯН*

Для цитирования: Авагян, Артур. “Армянские скульпторы Москвы: три зарисовки”. *Искусствоведческий журнал,* N 1 (2022): 189-199. DOI: 10.54503/2579-2830-2022.1(7)-189

* Старший научный сотрудник отдела изобразительного искусства Института искусств НАН РА, кандидат искусствоведения, avart@rambler.ru, статья представлена 10.09.2021, рецензирована 15.09.2021, принята к публикации 20.05.2022.

XX век дал целую плеяду армянских художников, которые в силу обстоятельств обосновались не в самой Армении, а в других странах, где они получили возможность полноценно проявить свой талант, найти зрительскую аудиторию, добиться успеха. Именно так сложилась творческая биография известных скульпторов Николая Никогосяна (1918-2018), Фридриха Согояна (1936-2019) и Георгия Франгуляна (род. в 1945 г.), для которых второй родиной стала столица России Москва. Пройдя свой неповторимый путь в искусстве, они внесли значительный вклад в развитие искусства скульптуры второй половины XX – начала XXI века, равно как и армяно-русских художественных связей.

Ключевые слова: армянские скульпторы, история армянского изобразительного искусства, армяно-русские художественные связи, Николай Никогосян, Фридрих Согоян, Георгий Франгулян, армяно-русские художественные связи.

ARMENIAN SCULPTORS OF MOSCOW: THREE SKETCHES

ARTUR AVAGYAN*

For citation: Avagyan, Artur. "Armenian Sculptors of Moscow: Three Scetches", *Journal of Art Studies,* N 1 (2022): 189-199. DOI: 10.54503/2579-2830-2022.1(7)-189

The 20th century gave birth to many Armenian artists, who had to settle down not in Armenia, but in foreign lands, where they got the opportunity to fully show their talent, find an audience, and achieve success. This is how the creative biography of famous sculptors Nikolai Nikoghosyan (1918-2018), Friedrich Soghoyan (1936-2019) and Georgy Frangulyan (born 1945) developed: the capital of Russia Moscow became the second homeland for them. With their unique path in art, they made a significant contribution to the development of sculpture in the second half of the 20th and early 21st centuries, as well as to the Armenian-Russian art relations.

Key words: Armenian sculptors, history of Armenian fine arts, Armenian-Russian art relations, Nikolai Nikoghosyan, Friedrich Soghoyan, Georgy Frangulyan.

* Senior Researcher at the Department of Fine Arts of NAS RA Institute of Arts, Doctor of Arts, avart@rambler.ru. The article was submitted on 10.09.2021, reviewed on 15.09.2021, accepted for publication on 20.05.2022.

UDC : 929: 75(479.25) ARSHILE GORKY + 1
DOI: 10.54503/2579-2830-2022.1(7)-200

ARSHILE GORKY'S PHILOSOPHICAL THOUGHTS IN HIS LETTERS

AELITA DOLUKHANYAN*

For citation: Dolukhanyan, Aelita. "Arshile Gorky's Philosophical Thoughts in His Letters", *Journal of Art Studies,* N 1 (2022): 200-207. DOI: 10.54503/2579-2830-2022.1(7)-200

Arshile Gorky or Vostanik-Manuk Adoian (1904-1948) is one of the innovators of American painting of the 20th century, whose name has been included in many encyclopedias of science and art. Gorky is considered as the founder of surrealist expressionism in world painting.

The Armenian painter had a difficult fate. When he was four years old, his father, Sedrak Adoian, left his native village of Khorgom, went to the United States and settled in the Armenian-populated town of Watertown near Boston.

Before leaving Khorgom, he presents his son Vostanik with a pair of big peasant slippers, which can later be seen in Gorky's surrealistic paintings.

With his younger sister Vardush and his beloved mother Shushanik Gorky walked for many days on foot with the survivors of the Armenian Genocide, first to the center of Armenian Christianity in Etchmiadzin, then to Yerevan, where he stayed until he was 16 years old.

Subsequnetly, by the invitation of his relatives, he travelled with great privations with his sister, first arrived in New York and then settled in Watertown.

Gorky was involved in painting from an early age, then received his painting education in New York and earned a great reputation; he was considered one of the 4000 most famous people in the world, from the past to the present. In the *Dictionary of Biography to People Past and Present*, published in London in 1976, we read about Arshile Gorky:

"Gorky, Arshile (1904-48), American painter, b. Armenia. Influenced by Picasso, Mirò; leader of Abstract Expressionists, used color to achieve emotional effect" [1, p. 215].

Key words: Arshile Gorky, letters, philosophy, surrealism, expressionism, painting, Khorgom, patriotism, mother, America.

Introduction

Arshile Gorky tried with all his art to regain his lost homeland – Western Armenia, Cilicia, Van, Khorgom. His goal is reflected in the letters he wrote to his sister Vardush.

At the same time, he shared with his sister his own philosophical thoughts on painting and art, which enrapture with their wise depth and can become a guide for artists of all nations of the future.

His biographers gave the following explanation as to why Vostanik-Manuk Adoian became Arshile Gorky. Arshile Gorky crossed the Golgotha of genocide, the horrific scenes of which accompanied him throughout his life. He wanted to deny this injustice with his art, and 16-year-old Vostanik was looking for a new name and surname for

* Chair of the Department of Ancient and Medieval Armenian Literature and its Teaching Methodology at the ASPU after Kh. Abovyan, Correspondent Member of NAS RA, Doctor of Sciences (Philology), Professor, aelita.dolukhanyan@gmail.com. The article was subitted on 24.01.2022, reviewed on 10.03.2022, accepted for publication on 20.05.2022.

himself: Gorky as a cousin of the great Russian writer and Arshile as a parent of the Armenian royal Arshakuni dynasty [8, p. 19].

It is believed that Gorky, like Arshile, likened himself to the protagonist of Homer's Iliad, Achilles.

In each case, he seized it, despite obstacles we can hardly imagine. His paintings are now on display in some of the world's most famous galleries. I have seen them in museums of New York, Los Angeles, New Jersey, Washington, Philadelphia, San Francisco, the George Pompidou Museum of Contemporary Art in Paris, the Tate Museum of Contemporary Art in London, the Madrid Museum of Contemporary Art and elsewhere.

In his letters, Gorky dreamed of rediscovering his birthplace, Khorgom, Van, Aghtamar Monastery, his homeland. He achieved his goal since it is written under his pictures that he was born in Armenia, even the name of the village of Khorgom is mentioned.

Methods

Our reference to Arshile Gorky's letters is based on the comparative method. I am very familiar with the works of medieval Armenian miniature painters. I have been in Van, in the former Armenian villages around it, I have twice seen the Holy Cross Church on Aghtamar Island, the Monastery of Varag. Copies of Toros Roslin miniatures are hanging in my house. Copies of Armenian miniatures are also posted on the walls of the Chair of Ancient Armenian Medieval Literature and its Teaching Methods, which I chair.

Gorky admits that he was greatly influenced by the works of Pablo Picasso and Paul Cézanne. He also talks about the influences of Joan Mirò and Wassily Kandinsky. I have seen most of the works of these artists in Barcelona, Washington, Paris, Madrid, London, Boston, Moscow, Hartford, Buenos Aires and elsewhere. I have been to the house-museums of Joan Mirò, Pablo Picasso, Claude Monet. This basic knowledge contributes to an accurate understanding of Arshile Gorky's philosophy of art.

The letters of the genius parted from his motherland

In 2005, the Armenian translation of Arshile Gorky's letters was published in Yerevan with a rich foreword by the famous art critic Shahen Khachatrian.

Gorky's letters begin from 1937 and end in 1948.

In becoming a representative of his art the artist pays great attention to the contribution of his infinitely beloved mother Shushanik, who was the daughter of a priest, faithful to humanitarian and Christian sanctities; she died of starvation in Yerevan in a hut on the ground, dictating to her son a letter addressed to her husband Sedrak [3, pp. 17-21].

Here is what M. Lader writes about Mrs. Shushanik's influence on her son, according to Gorky himself.

"Mother's thoughts were so correct, so valid for so many things in life and especially nature... Mother was a poetess of aesthetics. Mother was queen of the aesthetic domain" [8, p. 12].

The artist's mother adored nature and beauty. She taught her son to be proud of being born Armenian.

In Gorky's letters we see his progress in the field of art painting.

Philosophers have studied the relationship between art and life since ancient times. In this regard, there are interesting observations in the monumental work *Definitions of Philosophy* by David the Invincible – a prominent Armenian philosopher of the late 5th and early 6th centuries AD, a brilliant representative of Aristotelian orientation in Neo-Platonism philosophy. The Armenian medieval philosopher compares the two important spheres of human intellectual activity and concludes: "Now, as we said a while ago, art and scientific knowledge differ from each other in the sense that scientific knowledge is infallible in its essence, in its subject, and art is infallible in its essence, but only seems infallible in its subject" [2, p. 95]. David the Invincible notes that the subject of art can be the abstract, but the material world is constantly changing, flowing for both art and science.

As for Gorky, he says about the variability of art: "Beloveds, some people say art is eternal, that it never changes. Nonsense. Art does change. Man changes. Man changes the world and in the process himself and his art. That is basic to my outlook. It is, I think, objectively true and not merely a subjective attitude" [5, p. 53].

According to Gorky, every artist or sculptor brings with him the elements of its own people's art. He considers very important the achievements of the ancient civilized world – Urartians, Sumerians, Hittites, Egyptians and Greeks. According to him, every true artist should be aware of the art of the past.

The letters often speak of Picasso's worldview and his art of painting: "Cubism, therefore, does not originate with Braque and Picasso, but culminates in them. Picasso modernizes cubism by relating it to urbanization, to the technologically advanced world of this century" [5, p. 33].

Gorky was well versed in Armenian medieval miniature painting and architecture. His favorite Armenian painters were Toros Roslin (first half of the 13th century) and Sarkis Pitsak (first half of the 14thcentury) from Cilician Armenia. The great painter was convinced that Armenia has given the worldgreat artists, whom, unfortunately, the world does not know: "With such beauty is it a wonder our homeland produced so many artists? No, it is no wonder. The wonder is that they are unknown outside the homeland. Toros Roslin is the Renaissance. What electricity the man contains. For me, he is the greatest artist the world produced before the modern age and his use of dimension is exceeded solely by cubism" [5, p. 119].

The artist is concerned with the perception of art. Man loves what he understands. The artist creates based on his personal experience, but it is just as important to immerse oneself in the experience of another and to connect them.

Gorky saw the roots of his own experience in his home village of Khorgom and in Van. He missed the places of his childhood, the Armenian apricot, the aroma, taste and smell of which he could feel in distant America. He missed the salty white shores of Lake Van, the beloved valleys, the animals that live there. He had always considered himself a part of his homeland, ***which was thrown too far away due to terrible storms.***

Here is the great artist's faith that he was able to implement: "Our beautiful Armenia which we lost and which I will repossess in my art. In my art there will always be the soul of Armenia. I shall resurrect Armenia with my brush for all the world to see and when we return to clay as we all must, then perchance they might say, 'as a son of the Armenian mountains he offered his modest share to the accumulation of our world's great culture', and as our poets sing, 'cast down to earth the jewelled wine goblet so that my parched lips too can drink'" [5, p. 115].

The painter really knew the Renaissance painters, sculptors, and architects very well. In the early days of his art he was as close to their realism as he was to the French Impressionists. It is enough to remember the impressionist painting he painted in 1924 through the blue veil of Park Street Church in Boston. In those years he often visited the very rich Boston Museum of Fine Arts, which was rich in paintings by such famous Impressionist artists as Monet, Renoir, Alfred Sisley, Camille Pissarro and Edgar Degas.

His letters show a keen acquaintance with the works of art and life of such titans as Leonardo da Vinci and Michelangelo.

Yervand Kochar, a genius painter and sculptor of the second half of the 20th century, whose youth was spent in Paris, is also an innovator of art. Fortunately, we have a number of printed articles and speeches from him that are extremely valuable. Kochar says: "Fear to extinguish the fire of your soul, which distinguishes man from beast" [10, p. 15].

Surrealism had a special fascination in Gorky's painting art.

The Manifesto of Surrealism was published in 1924 by André Breton, a physician by profession.

Surrealism brought together famous and young poets such as Paul Eluard, Louis Aragon and others. Louis Aragon wrote in *Le Paysan de Paris* in 1924: "Voici la machine à chavirer l'esprit, le surréalisme, fils de la frénésie et de l'ombre" ("Here is the machine to take away the spirit, the surrealism, the son of frenzy and shadow") [4, p. 173]. Later, Aragon left the surrealists.

André Breton liked Gorky's paintings very much and wrote an opinion for his exhibition when his paintings were exhibited in Julien Levy Gallery. André Breton (1896-1966) left medicine, first embracing Dadaism and then switching to Surrealism [9, p. 700].

In 1944 or 1945, Gorky and Breton finally met and became good friends [8, p. 82], despite the fact that Breton did not speak English and Gorky did not speak

French. It should be noted that Breton had a great understanding of Gorky's method of painting and appreciated it.

Gorky is a philosopher-painter, in his paintings different spheres of human life are created by such abstract methods that are understandable only to educated people. This, of course, does not apply to the portrait of his mother based on the photo, which depicts 12-year-old Arshile and his mother with beautiful and profound eyes. Based on this photo, the artist painted several versions of different years. The picture has an influential power; after seeing it once, it impresses in the viewer's memory forever. In the article *The Genius in Exile* Dorment describes the warm ties between Shushanik and Vostanik. The mother always took her young son to church with her. The boy, looking at the frescoes of the angels on the walls of the church, hid his head in his mother's apron, because he saw the black angel. Gorky had always hated the evil in people, but he had felt it all his life. The famous German philosopher Immanuel Kant studied in detail the struggle between good and evil in human nature [7, pp. 490-513].

In 1938, based on the photograph, Gorky restored the portrait of his mother, whose eyes express such powerful kindness, as if they wanted to destroy evil with that very look. In a letter to his sister Vardush from Lincoln, Virginia, in July 1943, the painter wrote about Armenian eyes: "Our eyes. The eyes of the Armenian speak before the lips move and long after they cease to" [5, p. 99].

Later, in a letter from New York to Vardush in January 1947, Gorky did not associate his method of painting with surrealism. In his opinion, some surrealists' thoughts about life are rather strange, light-minded and light-hearted. Art must always remain sincere. Maybe his ideas are different because he is Armenian and they are not: "Art must be serious, no sarcasm, comedy. One does not laugh at a loved one" [5, p. 155].

In Gorky's opinion, man strives for infinity, he rebels against the limited, he seeks new horizons in art. The painter sees infinity even in Armenian apricots. In his opinion, Armenia is full of infinities. New ideas are given birth in his mind by things seen in his childhood: Aghtamar, the Monastery of Varag, the Charahan Saint Nshan church, Mher's door on the rock of Van. There is much infinity in them, which has become the standards of his art.

Gorky knew the history of Armenia very well. He mentioned that Armenians were the first in the world to discover the invention of iron, to create artistic art at the time of Artaxias and Tigran. They became the first Christian country in the world and established the Armenian Apostolic Church. They continued to build new monasteries, churches, temples and palaces according to the glorious traditions of their ancestors. The Armenians had royal families as Bagratunis, Orbelians, Rubinians. "The city of Ani, built by the Bagratunis, had 1001 churches and although it was destroyed by the Turkish barbarians, many of its great structures still stand" [5, p. 167]. He considers the Holy Cross Church of Aghtamar to be one of the most advanced works of art in the history of architecture.

The painter mentions the architect Trdat, who rebuilt the ruined dome of Hagia Sophia in Constantinople centuries after the Byzantine king Justinian.

The greatest architect of Constantinople was an Armenian named Sinan, whom the Turks forced to forget that he was Armenian. Aivazovsky, the famous Russian sea painter, was also Armenian.

The following words by Gorky, written on May 4, 1947, sound so relevant: "We are a race of artists. And art is far superior to war, because art creates while war destroys. Art preserves beauty, while war produces only ugliness and unhappiness. Someday the world will become better acquainted with the art of Armenia. Publicity has never been the determiner of quality. More often it has been the underminer of it. Armenia has not only been at the crossroads of the world, but has built them with its own sinews [5, p. 169]".

At the end of his book, Lader included a bibliography of Arshile Gorky's exhibitions, as well as books, articles and films about him. It is very impressive. Van – the capital of the Kingdom of Urartu, flourished during all the periods when Armenia had statehood.

It is no coincidence that the French Armenologist Yves Ternon repeats the famous saying about Van: "Van in this life, Paradise in the next life" [11, p. 25].

Atom Egoyan's *Ararat* is among the films dedicated to Arshile Gorky, for which the Canadian-Armenian director received the "Golden Palm Branch" at the Cannes Film Festival in 2002. Atom Egoyan had invited the Hollywood most famous actors and, first of all, the worldly famous Charles Aznavour, to star in the film. In 2002, on the eve of Christmas, the American organization Miromax, which had received the right to screen the film *Ararat*, received 2,000 applications from the Turkish government to ban the film [6, p. 107].

Conclusion

Arshile Gorky is famous not only in American painting, but also in the world. He opened a new page in the history of world painting.

It was not accidental. Childhood impressions, the architectural monuments of Van and its surroundings, the nature of Armenia, Mount Ararat, the medieval Armenian miniature painting, the perfect architecture of the Holy Cross Church with magnificent frescoes, left an indelible impression on the child genius. Those impressions were revived in his abstract and colorful paintings, in which he found his lost homeland and relatives.

Gorky's letters reflect his philosophical definitions of true art. He really restored his peaceful, developed, creative homeland for humanity with his paintings.

Gorky's letters are especially a guide for young people entering the field of painting and art; through these letters the philosophy of true art becomes clear.

References

1. Collins Gem. Dictionary of Biography, "Collins" London and Glasgow, 1976.

2. Դավիթ Անհաղթ. Երկեր, Թարգմանությունը, առաջաբանը և ծանոթագրությունները Ս.Ս. Արևշատյանի, Երևան, «Սովետական գրող», 1980:

3. Դորմենթ Ռիչարդ. Հանճարն աքսորում. Թարգմանությունը անգլերենից Ա. Դոլուխանյանի, «Գարուն», Երևան, № 4, 2000:

4. Fayolle Roger. La critique, Paris, “Armand Colin”, 1978.

5. Gorky Arshile Adoian. Letters, Yerevan, “Graber”, 2005.

6. Казинян Арис. 100 величайших армян XX века, издательство «MEDIACRAT», Москва, 2006.

7. Кант Иммануил. Основы метафизики нравственности, Москва, «Мысль», 1999.

8. Lader Melvin P. Arshile Gorky, “Abbeville” Press, New York, London, Paris, 1985.

9. The Reader’s Companion to World Literature. second edition, General editor Calvin S. Brown The University of Georgia, London, 1984.

10. Քոչար Երվանդ. Ես և Դուք, Երևան, «Մուղնի», 2007:

11. Ternon Yves, Kebabdjian J.-C. *Arménie*, 1900, Paris, “Astrid”, 1980.

References

1. Davit' Anhaght'. Erker, T'argmanut'yuny', ar'ajabany' ev c'anot'agrut'yunnery' S.S. Arevshatyani, Erevan, «Sovetakan grogh», 1980.

2. Dorment' R'ichard. Hantzarn aqsorum. T'argmanut'yuny' anglerenic A. Doluxanyani, «Garun», Erevan, № 4, 2000.

3. Qochar Ervand. Es ev Duq, Erevan, «Mughni», 2007.

4. Kazinjan Aris. 100 velichajshih armjan XX veka, Moskva, «MEDIACRAT», 2006.

5. Kant Immanuil. Osnovy metafiziki nravstvennosti, Moskva, «Mysl'», Moskva, 1999

ԱՐՇԻԼ ԳՈՐԿՈՒ ՓԻԼԻՍՈՓԱՅԱԿԱՆ ԽՈՀԵՐԸ ՆՐԱ ՆԱՄԱԿՆԵՐՈՒՄ

ԱԵԼԻՏԱ ԴՈԼՈՒԽԱՆՅԱՆ*

Հղման համար. Դոլուխանյան, Աելիտա: «Արշիլ Գորկու փիլիսոփայական խոհերը նրա նամակներում»: *Արվեստագիտական հանդես,* N 1 (2022): 200-207. DOI: 10.54503/2579-2830-2022.1(7)-200

Արշիլ Գորկին նշանավոր է ոչ միայն ամերիկյան, այլև համաշխարհային կերպարվեստում: Նա նոր էջ է բացել աշխարհի կերպարվեստի պատմության մեջ: Դա պատահական չէր: Մանկության տպավորությունները, Վանի և նրա շրջակայքի ճարտարապետական հուշարձանները, Արարատ լեռը, միջնադարյան հայ մանրանկարչությունը, Սուրբ Խաչ եկեղեցու կատարյալ ճարտարապետությունը՝ շքեղ որմնաքանդակներով, անջնջելի հետք են թողել մանուկ հանճարի սրտում: Այդ տպավորությունները վերակենդանացան նրա գունեղ նկարներում, որոնցում նա գտավ իր կորցրած հայրենիքն ու հարազատներին:

* Խ. Աբովյանի անվան ՀՊՄՀ հայ հին և միջնադարյան գրականության և նրա դասավանդման մեթոդիկայի ամբիոնի վարիչ, ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ, ՀՀ մշակույթի վաստակավոր գործիչ, բանասիրական գիտությունների դոկտոր, պրոֆեսոր, aelita.dolukhanyan@gmail.com, հոդվածը ներկայացնելու օրը՝ 24.01.2022, գրախոսելու օրը՝ 10.03.2022, տպագրության ընդունելու օրը՝ 20.05.2022:

Գորկու նամակներից երևում են նրա փիլիսոփայական սահմանումներն իսկական արվեստի մասին: Նա, հիրավի, իր կտավներով մարդկության համար վերականգնեց իր խաղաղ, զարգացած, ստեղծագործ հայրենիքը:

Գորկու նամակները հատկապես ուղեցույց են նկարչության և արվեստի բնագավառը ոտք դնող երիտասարդների համար, այդ նամակների միջոցով հասկանալի է դառնում իսկական արվեստի փիլիսոփայությունը:

Բանալի բառեր՝ Արշիլ Գորկի, նամակներ, փիլիսոփայություն, գերիրապաշտություն, էքսպրեսիոնիզմ, գեղանկարչություն, հայրենասիրություն:

ФИЛОСОФСКИЕ РАЗДУМЬЯ АРШИЛА ГОРКИ В ЕГО ПИСЬМАХ

АЭЛИТА ДОЛУХАНЯН*

Для цитирования: Долуханян, Аэлита. "Философские раздумья Аршила Горки в его письмах". *Искусствоведческий журнал,* N 1 (2022): 200-207. DOI: 10.54503/2579-2830-2022.1(7)-200

Аршил Горки известен не только в американском, но и мировом изобразительном искусстве. Он открыл новую страницу в истории мирового изобразительного искусства.

И это было не случайно. Впечатления детства, архитектурные памятники Вана и его окрестностей, гора Арарат, средневековая армянская миниатюра, великолепные фрески церкви Святого Креста оставили неизгладимый след в его памяти, что нашло отражение в его красочных картинах, в которых он обрел потерянную родину и родных.

Письма А. Горки являют собой его философские раздумья о подлинном искусстве и могут служить путеводной звездой для молодого поколения, избравшего путь служения искусству.

Ключевые слова: Аршил Горки, письма, философия, сюрреализм, экспрессионизм, живопись, патриотизм.

* Заведующая кафедрой древней и средневековой армянской литературы АГПУ им. Х. Абовяна, методики ее преподавания, член-корреспондент НАН РА, заслуженный деятель культуры РА, доктор филологических наук, профессор, aelita.dolukhanyan@gmail.com, статья представлена 24.01.2022, рецензирована 10.03.2022, принята к публикации 20.05.2022.

УДК : 929:75(470) Леонова + 75(470)
DOI: 10.54503/2579-2830-2022.1(7)-208

ХУДОЖНИК ИЗ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА: ТАТЬЯНА ЛЕОНОВА

АЛИС НЕРСИСЯН*

Для цитирования: Нерсисян, Алис. “Художник из Санкт-Петербурга: Татьяна Леонова”. *Искусствоведческий журнал,* N 1 (2022): 208-222. DOI: 10.54503/2579-2830-2022.1(7)-208

График и живописец, чрезвычайно разносторонний и оригинальный художник Татьяна Васильевна Леонова родилась в Украине, получила два высших образования в Харьковском инженерно-строительном институте (1966-1971) и Ленинградском высшем художественно-промышленном училище имени В.И. Мухиной (1976-1982). С 1987 года по настоящее время она руководит Образцовой студией изобразительного и декоративно-прикладного искусства «Творческая мастерская» в городе Сосновый Бор Ленинградской области. Вместе с тем на протяжении последних сорока лет она занимается художественным творчеством. Сфера интересов Леоновой – особенности и эволюция мировосприятия человека в разные периоды жизни, трансформация ценностных ориентиров и эмоционального состояния. Герои произведений художника – Мужчина и Женщина как персонажи человеческой истории. Леонова работает обширными тематическими циклами. Она обращается к женской натуре, древнегреческим и древнеримским мифологическим сюжетам, персонажам Ветхого и Нового Завета в поисках историй, раскрывающих особенности человеческой природы. В творчестве Леоновой значительное место занимают портрет, натюрморт и пейзаж, ее интересует феномен метаморфозы. Еще одна грань творчества художника – книжная графика. Изобразительное мышление Леоновой, ее пластический почерк являются предметом особого, пристального внимания.

В завершение приводится краткий перечень персональных выставок Татьяны Леоновой и групповых выставок с ее участием, называются музейные собрания, в которых находятся ее работы.

Ключевые слова: графика, живопись, портрет, пейзаж, натюрморт, метаморфозы, изобразительный стиль.

Вступление

Мы предлагаем читателю знакомство с искусством графика и живописца Татьяны Васильевны Леоновой – чрезвычайно разностороннего, сильного и оригинального художника.

Биографический очерк

Татьяна Леонова родилась в 1949 году в Украине, в городе Васильков Киевской области. В школу пошла в городе Белая Церковь. В 1966 году поступила в Харьковский инженерно-строительный институт на отделение «Гражданская архитектура». По окончании института стала работать в городе Харькове в Архитектурно-строительной мастерской № 1 Института «Укргорстрой проект» в должности архитектора. Была автором фор-проектов «Института криогенной

* Старший научный сотрудник отдела изобразительного искусства Института искусств НАН РА, кандидат искусствоведения, alice.nersisyan@gmail.com, статья представлена 28.02.2022, рецензирована 30.03.2022, принята к публикации 20.05.2022.

биологии и медицины» и «Всесоюзного научно-исследовательского института охраны вод». В 1976 году поступила в Ленинградское высшее художественно-промышленное училище имени В.И. Мухиной (ЛВХПУ) на отделение «Промышленная графика». На третьем курсе была награждена медалью и грамотой как лучший рисовальщик года среди всех студентов ЛВХПУ. По окончании вуза в 1982 году переехала на постоянное жительство в город Сосновый Бор Ленинградской области. Работала художником в Детском игровом комплексе «Андерсенград», затем в – Городской художественно-оформительской мастерской, а после – руководителем детской изостудии. В 1994 году стала членом Санкт-Петербургского отделения Союза художников России.

Педагогическое творчество

В 1987 году Леонова приступила к работе в детской студии при Городском доме культуры, где возглавила «Творческую мастерскую». Она работает там по сей день. В настоящее время студия называется «Образцовая студия изобразительного и декоративно-прикладного искусства «Творческая мастерская»». Здесь занимаются дети, начиная с пяти лет, и взрослые без ограничений по возрасту. На протяжении тридцати пяти лет существования коллектива ученики Татьяны Леоновой были неоднократными участниками и победителями детских общегородских, региональных, всероссийских и международных художественных конкурсов.

Леонова страстно увлекается детским творчеством, восхищается оригинальностью творческой мысли ребенка, свободой его мировидения и воображения. Она относится к преподавательскому труду с терпеливой преданностью и пониманием природы ребенка, вкладывает в работу знания, опыт, изобретательность – и многое получает взамен: детские работы являются для нее источником вдохновения. Педагогический талант Татьяны Леоновой был замечен и достойно вознагражден. В 2001 году ей было присвоено почетное звание «Заслуженный работник культуры Российской Федерации».

Художественное творчество

Собственное интенсивное художественное творчество было и остается для Татьяны Леоновой делом сугубо личным. Искусство является для нее не откликом на вызовы времени при каждой поступи изменчивой жизни, а инструментом миропознания и самопознания, диалогом со своим внутренним человеком о базовых основах и ценностях жизни, об общечеловеческом – вечном. Она размышляет о природе человека, об особенностях и эволюции мировосприятия человека в разные периоды жизни, о земном и божественном в его душе и сознании, о бремени и блаженстве страстей.

Леонова пишет обширными тематическими циклами. Центральные персонажи большинства ее произведений – Мужчина и Женщина как действующие лица человеческой истории. Основные циклы: «Мифологическая сюита», «Ветхозаветная сюита», «Евангельская сюита». Каждый из циклов посвящен опре-

деленному этапу человеческой жизни и характеризует присущее этому периоду психологическое и эмоциональное состояние человека, его ценностный мир.

«Мифологическая сюита», самый обширный, обильный и любимый художником цикл, состоит из произведений, написанных на сюжеты древнегреческих и древнеримских мифов: «Несс и Деянира», «Аполлон и Дафна», «Пан и Сиринга», «Леда и Лебедь», «Грации и сатиры», «Венера и Амур», «Влюбленные», «Похищение Европы». Леонову интересуют взаимное влечение Мужчины и Женщины и их яростное неприятие друг друга, различные грани любовной игры. «Ветхозаветная сюита» развивает эту тему, и только в «Евангельской сюите» смещается смысловой акцент. В картинах Леоновой возникает духовное пространство, ее мысль фокусируется на единстве и противоборстве мирского и небесного в чувствах и действиях, жизни и судьбе человека.

Произведения Татьяны Леоновой – сценки из жизни, поднятые на уровень притчи. Это не рассказ о событии. Художник формулирует мысль, пользуясь лаконичной пластической формой, обогащенной специфической деталью – выражением лица, поворотом головы, взмахом рук, жестом и позой – в которой заключен образный нерв произведения.

Неделимой частью всех трех сюит, их основой и источником являются многочисленные произведения из цикла под названием «Женское тело. Форма как смысл». Он состоит из двух самостоятельных разделов: «Обнаженная натура» и «Энергия состояния». В первом цикле женское тело предстает как символ первородной эротической энергии женщины, во втором – как выразитель ее психологического и эмоционального состояния.

В творчестве Леоновой отдельное и самостоятельное место занимают портрет, пейзаж и натюрморт, а также множество работ, жанровую принадлежность которых трудно определить в слове. Это мысли, принявшие изобразительное выражение. Все они в той или иной мере связаны с базовыми циклами художника и характеризуют грани ее мировосприятия.

В портретном творчестве Леоновой пересекаются два образных пласта: созданные воображением художника портреты великих личностей, носителей духа и вершителей судеб, и написанные с натуры портреты современников, в которых художника интригует остро характерное, примечательное, особенное.

Очерчивая творческий путь Татьяны Леоновой, невозможно обойти вниманием ее работы в области книжной графики. Дипломной работой художника в 1982 году было оформление подарочного издания «Метаморфоз» Овидия. В 1989 и 1992 годах она работала над двумя очень разными литературными произведениями: книгой В. и Л. Успенских «Мифы Древней Греции» [1] и сборником рассказов И. Яровской «Не надо меня прощать» [2]. Образное и изобразительное решение иллюстраций обеих книг свидетельствует о вдумчивом прочтении литературного материала и умении создать параллельное равнозначное тексту художественное повествование.

Купальщица. Из цикла «Женское тело. Форма как смысл. Обнаженная натура». 2000. Бумага, акварельный мелок, гуашь. 41,6х29,4. Собственность автора

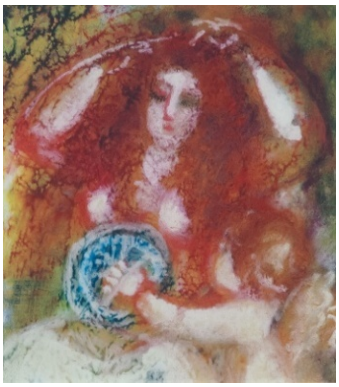
Вальяжная. Из цикла «Женское тело. Форма как смысл. Обнаженная натура». 1980. Бумага, карандаш. 28,6х40,7. Собственность автора

Уставшая. Из цикла «Женское тело. Форма как смысл. Энергия состояния». Конец 1980-х – начало 1990-х годов. Бумага, монотипия. 29,8х20,8. Собственность автора

Вольная. Из цикла «Женское тело. Форма как смысл. Энергия состояния». 1998. Бумага, перо, чернила. 29,6х20,9. Собственность автора

Похищение Европы. Из цикла «Мифологическая сюита. Похищение Европы». 1997. Тонированная бумага, перо, чернила, темпера. Частное собрание, Санкт-Петербург

Европа правит. Из цикла «Мифологическая сюита. Похищение Европы». 1989. Бумага, масляная пастель. 28,7x40,7. Собственность автора



Венера перед зеркалом. Из цикла «Мифологическая сюита. Венера и Амур». 2005. Бумага, акварель, белила. 32,8x9,5. Музей современного искусства ЭРАРТА, Санкт-Петербург

Влюбленные. Из цикла «Мифологическая сюита. Венера и Адонис». 2000. Бумага, перо, чернила. 29,7x21. Собственность автора

Сусанна и старцы. Из цикла «Ветхозаветная сюита». 1995. Бумага тонированная, акварель, акварельный мелок. 44x54,5. Частное собрание, Москва

Адам и Ева. Из цикла «Ветхозаветная сюита». 2002. Бумага, перо, чернила. 20,9x29,7. Собственность автора

Царь Давид. Из цикла «Ветхозаветная сюита». 2000. Бумага, монотипия. 29x20,5. Собственность автора

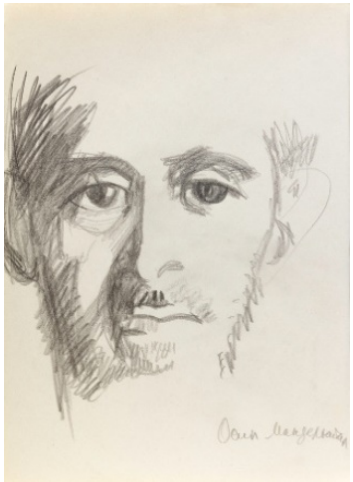
Благовещение. Из цикла «Евангельская сюита». 1998. Бумага тонированная, гуашь. 61,5x42. Собственность автора

Мадонна с младенцем. 2000. Бумага, монотипия, темпера, акварельный мелок. 25,2x20,9. Собственность автора

Святое семейство. Из цикла «Евангельская сюита». 2000. Бумага, кисть, чернила. 37,5x30,4. Собственность автора

Бегство в Египет. Из цикла «Евангельская сюита». 2000. Бумага, акварель, белила. 17,7x25,1. Музей современного искусства ЭРАРТА. Санкт-Петербург

Лик (Мария). Из цикла «Евангельская сюита» 2005. Бумага, монотипия, темпера. 29,4x20,8. Музей современного искусства ЭРАРТА, Санкт-Петербург



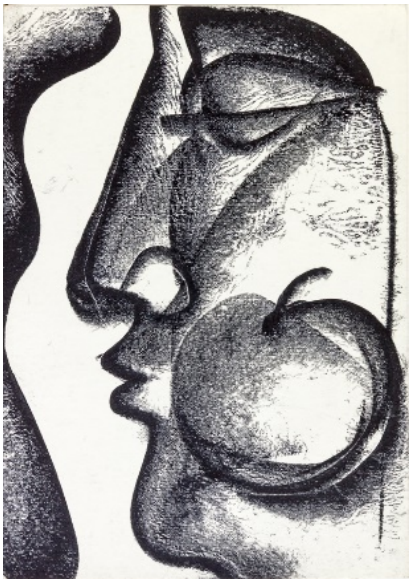
Осип Мандельштам. 2007. Бумага, карандаш. 29,7x21,2. Собственность автора

Полнота боли. Стойкость. 1995, 2005. Бумага, монотипия, акварельный мелок, темпера. 29,5x20,7. Собственность автора

Л.В. Лукавая. 2002. Бумага, карандаш. 29,8x21. Собственность автора

Натюрморт. Трио. Бумага, восковой мелок, акварель. 27,5x19,8. Собственность автора

Холодно. 1983. Картон, темпера. 59х49,2. Собственность автора



Афродита победоносная. Из цикла «Метаморфозы». 1995. Бумага, монотипия. 28,6х20,2. Собственность автора

Виолончелистка. 2011. Бумага, шариковая ручка. 29,7х21. Собственность автора

Натюрморты Леоновой – произведения философского, метафорического плана. Она любит размышлять о смысловой наполненности и многозначности предмета, но еще больше – о сочетании «живой и мертвой» натуры в рамках общего картинного пространства, когда «Дуэт», «Трио», «Квартет», »Квинтет» транслируют идею о возможности гармонии и единства. Пейзажи безлюдны, но полнятся незримым энергетическим присутствием человека.

Леонову чрезвычайно увлекает идея воплощений и перевоплощений. Она создала цикл «Метаморфозы», посвященный вариациям общей формы в «живой и мертвой» натуре: округлости, изгибы, линии повторяются в очертаниях земли, женского тела, груши, голубки, струящихся волос и морских волн.

Изобразительный стиль Леоновой является самоценным художественным явлением. В личности мастера органично сосуществуют мыслящий общими категориями философ и увлеченный созерцанием рассказчик.

Когда Леонова формулирует мысль, она – монументалист. Стиль ее лаконичен и точен: крупный план, могучие, монолитные объемы, гибкие, текучие формы, цельная или ищущая контурная линия, светотеневой контраст. Художник любит обогащать емкий пластический образ многозначительной деталью, в которой с неожиданной силой раскрывается художественная мысль, а иногда и целая человеческая история. Когда Леонова ведет рассказ, она насыщает изображение множеством тонких и точных, ярких и броских подробностей. Образ, сохраняя монументальность, насыщается конкретными житейскими чертами, приобретает жизненность и убедительность. Это, чаще всего, пространство рисунка.

Линейное мышление художника отличается особой изощренностью. Она владеет искусством линейного изображения с удивительным мастерством, артистизмом и изобретательностью. Жизненное пространство линии – и живописная картина, и графический набросок. Линия служит художнику универсальным модулем, который является одновременно и способом изображения, и средством выразительности, и самой мыслью. Линия создает форму – и рождает атмосферу, передает настроение, определяет эмоциональную энергию и ритмический строй произведения, его внутреннюю мелодию. Линия доминирует в изобразительном пространстве картины. Это жестко организованная и властно управляемая вольная стихия.

Живописное произведение Леоновой – графический образ, обогащенный и «озвученный» цветом. Цвет обволакивает штрих сочным, звонким флером, усиливая, подчеркивая, оттеняя сольную партию линии. Крайне редко, когда в произведении доминирует цвет, на смену линейному рисунку приходит размытое живописное пятно.

Мысль и рассказ, пластическая формула и пластическое повествование сосуществуют в творчестве Татьяны Леоновой в совершенном согласии. Сложным взаимодействием двух столь различных художественных стихий объясняется удивительная особенность изобразительного стиля художника сочетать синтетичность

и камерность, монументальность и жанровость, мощь и мягкость, конструктивность и музыкальность, емкость формы и ее ускользающую приблизительность.

Участие в художественной жизни Санкт-Петербурга

С 1994 года Татьяна Леонова начала регулярно выставляться. Она участвовала в выставках, организованных в Государственном Русском музее, Центральном выставочном зале «Манеж», Музее искусства Санкт-Петербурга XX–XXI веков, ежегодных осенних и весенних выставках в Санкт-Петербургском Союзе художников. Произведения Леоновой экспонировались в Афинах, Мехико, Кадакесе. Персональные выставки были открыты в Санкт-Петербурге в 2003 и 2012 годах, в городе Сосновый Бор Ленинградской области – в 2002 и 2010 годах, в городе Сестрорецк – в 1999 году. Произведения художника вошли в коллекции Музея искусства Санкт-Петербурга XX–XXI веков и Музея современного искусства ЭРАРТА в Санкт-Петербурге, Музея изобразительных искусств Республики Татарстан в Казани, Художественного музея современного искусства в городе Сосновый Бор Ленинградской области.

Заключение

Период активной творческой жизни Татьяны Леоновой пришелся на конец XX – начало XXI веков, время распада огромной империи – Советского Союза, ввергшего в состояние потрясения и растерянности – в агонию деятелей культуры исчезнувшей в одночасье Советской страны. В такое время Татьяна Леонова со спокойным упорством создавала свой личный художественный мир. Как творец она смогла устоять перед хаосом, сохранить традиции санкт-петербургской художественной школы и создать то, что с полным правом можно назвать искусством.

Литература

1. Успенские В.В. и Л.В. Мифы Древней Греции. Рисунки Т. Леоновой. Ленинград, «Детская литература», 1989 (Библиотечная серия).
2. Яровская И. Не надо меня прощать. Рассказы. Рисунки Т. Леоновой. Санкт-Петербург. Республиканское издательство детской и юношеской литературы «Лицей», 1992.
3.

References

1. Uspenskie V.V. i L.V. Mify Drevnej Grecii. Risunki T. Leonovoj. Leningrad, «Detskaja literatura», 1989 (Bibliotečnaja serija).
2. Jarovskaja I. Ne nado menja prošat'. Rasskazy. Risunki T. Leonovoj. Sankt-Peterburg. Respublikanskoe izdatel'stvo detskoj i junošeskoj literatury «Licej», 1992.

Альбомы и каталоги выставок Татьяны Леоновой

1. Дары современных петербургских художников Музею изобразительных искусств Республики Татарстан. Каталог выставки. Авторы вступительных статей О.И. Пиульская, И.Ф. Лобашева. Казань, 2003.

2. Ленинградская школа печатной графики (1924–1991). Биобиблиографический словарь. Автор-составитель Юрий Иванович Казимов. Санкт-Петербург, «Северная звезда», 2014.

3. 80 лет Санкт-Петербургскому Союзу художников. Юбилейная выставка. Каталог. Авторы вступительных статей М.Д. Изотова, А.Ф. Дмитренко, Н.Н. Громов, М.С. Фомина, Р. Бахтияров, Д.Я. Северюхин. Санкт-Петербург, 2012.

4. Международная выставка анималистического искусства «Ковчег». Каталог. Санкт-Петербург, 2004.

5. Музей современного искусства ЭРАРТА. Классический сюжет в коллекции. Альбом. Авторы текстов Элина Николаева (с. 26-27, 38-41, 70-71), Дарья Горленкова (с. 60-61), Павел Маркайтис (с. 86–87), Екатерина Лопаткина (с. 96-97). Санкт-Петербург, 2009.

6. Натюржив. Каталог выставки печатной графики. Санкт-Петербург, 2002.

7. Осень 2016. Графика. Декоративно-прикладное искусство. Живопись. Искусство театра и кино. Керамика. Монументальное искусство. Плакат. Скульптура. Фотография. Искусствоведение. Каталог выставки. Автор вступительной статьи Александр Муратов. Санкт-Петербург, 2017.

8. Паломничество на остров Киферу. Любовь и эротика в изобразительном искусстве. Каталог международной выставки. Санкт-Петербург, 1997.

9. Петербург-94. XCIV. Ежегодная выставка новых произведений художников Петербурга. Каталог. Автор предисловия Лариса Скобкина. Центральный выставочный зал «Манеж». Санкт-Петербург, 1994.

10. Петербург-96. Ежегодная выставка новых произведений петербургских художников.. Каталог. Автор предисловия Лариса Скобкина. Центральный выставочный зал «Манеж». Санкт-Петербург, 1997.

11. Петербург-97. Ежегодная выставка новых произведений петербургских художников. Каталог. Автор предисловия Лариса Скобкина. Центральный выставочный зал «Манеж». Санкт-Петербург, 1998.

12. Петербург-98. Ежегодная выставка новых произведений петербургских художников. Живопись. Графика. Скульптура. Декоративно-прикладное искусство. Инсталляция. Перформанс. Фотография. Каталог. Автор предисловия Лариса Скобкина. Центральный выставочный зал «Манеж». Санкт-Петербург, 1999.

13. Петербург-99. Ежегодная выставка новых произведений петербургских художников. Каталог. Автор текста Валерий Савчук. Центральный выставочный зал «Манеж». Санкт-Петербург, 1999.

14. Петербург-2000. Ежегодная выставка новых произведений петербургских художников. Каталог. Автор вступительной статьи Лариса Скобкина. Центральный выставочный зал «Манеж». Санкт-Петербург, 2001.

15. Петербург-2001. Ежегодная выставка новых произведений петербургских художников. Каталог. Автор вступительной статьи Лариса Скобкина. Центральный выставочный зал «Манеж». Санкт-Петербург, 2002.

16. Петербургское искусство XX века. Коллекция современного искусства ЦВЗ «Манеж». Альбом. Составитель Марина Джигарханян. Авторы статей Марина Джигарханян, Михаил Герман. Санкт-Петербург, 2007.

17. Рисунок Санкт-Петербургских художников. Каталог выставки. Автор вступительной статьи Н. Громов. Санкт-Петербург, 2014.

18. Рисунок Санкт-Петербургских художников. Каталог выставки. Автор вступительной статьи Людмила Вострецова. Санкт-Петербург, 2019.

19. Санкт-Петербургскому Союзу художников 85 лет. Каталог выставки. Авторы вступительных статей Анатолий Дмитренко, Руслан Бахтияров. Санкт-Петербург, 2018.

20. Связь времен. Художники – члены Санкт-Петербургского Союза художников России. 1932-1997. Каталог выставки. Автор предисловия А.Г. Раскин. Центральный выставочный зал «Манеж». Санкт-Петербург, 1999.

21. Север России XXI век. Художники северных, сибирских и дальневосточных регионов России. Проект «Художники Севера – XXI веку». Книга первая, М., 2001.

22. Татьяна Леонова. Метаморфозы. Живопись. Графика. Автор вступительной статьи Алис Нерсисян. Сосновый Бор, Художественный музей современного искусства, 2002.

23. Художники – городу. Выставка к 75-летию Санкт-Петербургского Союза художников. Живопись. Графика. Скульптура. Плакат. Монументальное искусство. Декоративно-прикладное искусство. Керамика. Искусство театра и кино. Искусствоведение. Каталог. Санкт-Петербург, 2008.

24. Четвертая независимая международная биеннале графики в Санкт-Петербурге. Искусство книги с разделом станковая графика. Автор вступительной статьи Евгения Федина. Санкт-Петербург, 2008.

25. Great Russian Painters 1920-2010. From Manege Collection in Saint-Petersburg. Theocharakis Foundation for the Fine Arts and Music, Athens, Greece, 2012.

26. 28è MINI PRINT INTERNACIONAL DE CADAQUÉS. 2008. Joaquim Pijoan. La clau de Cadaqués. 28452.

27. 29è MINI PRINT INTERNACIONAL DE CADAQUÉS. 2009, Jan Chance. Una visió global. 29214.

ՆԿԱՐԻՉԸ ՍԱՆԿՏ ՊԵՏԵՐԲՈՒՐԳԻՑ. ՏԱՏՅԱՆԱ ԼԵՈՆՈՎԱ

ԱԼԻՍ ՆԵՐՍԻՍՅԱՆ*

Հղման համար. Ներսիսյան, Ալիս. «Նկարիչը Սանկտ Պետերբուրգից. Տատյանա Լեոնովա»: *Արվեստագիտական հանդես,* N 1 (2022): 208-222. DOI: 10.54503/2579-2830-2022.1(7)-208

* ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի կերպարվեստի բաժնի ավագ գիտաշխատող, արվեստագիտության թեկնածու, alice.nersisyan@gmail.com, հոդվածի ներկայացնելու օրը՝ 28.02.2022, գրախոսելու օրը՝ 30.03.2022, տպագրության ընդունելու օրը՝ 20.05.2022:

Գրաֆիկ և գեղանկարիչ, չափազանց բազմակողմանի և ինքնատիպ նկարիչ Տատյանա Վասիլևնա Լեոնովան ծնվել է Ուկրաինայում, ստացել է երկու բարձրագույն կրթություն Խարկովի ինժեներաշինարարական ինստիտուտում (1966-1971) և Լենինգրադի Վ. Մուխինայի անվան բարձրագույն գեղարվեստաարդյունաբերական ուսումնարանում (1976-1982): 1987-ից ցայսօր ղեկավարում է Լենինգրադի մարզի Սոսնովի Բոր քաղաքի «Ստեղծագործական արվեստանոցի»՝ կերպարվեստի և դեկորատիվ-կիրառական արվեստի օրինակելի ստուդիան: Դրա հետ մեկտեղ վերջին քառասուն տարիների ընթացքում նա զբաղվել է գեղարվեստական ստեղծագործությամբ: Լեոնովայի հետաքրքրությունների ոլորտը կյանքի տարբեր ժամանակահատվածներում մարդու աշխարհայացքի առանձնահատկություններն ու էվոլյուցիան են, արժեքային կողմնորոշումների և հուզական վիճակի փոխակերպումը: Նկարչի ստեղծագործությունների հերոսներն են Տղամարդը և կինը՝ որպես մարդկության պատմության կերպարներ: Լեոնովան աշխատում է ծավալուն թեմատիկ փուլերով: Նա դիմում է կնոջ բնությանը, հին հունական և հռոմեական դիցաբանական սյուժեներին, Հին և Նոր Կտակարանների հերոսներին՝ փնտրելով մարդկային բնության առանձնահատկությունները բացահայտող պատմություններ: Լեոնովայի ստեղծագործության մեջ նշանակալի տեղ են գրավում դիմանկարը, նատյուրմորտը և բնանկարը, նրան հետաքրքրում է կերպարանափոխության ֆենոմենը: Նկարչի աշխատանքի մյուս սահմանագիծը գրքի գրաֆիկան է: Լեոնովայի պատկերավոր մտածողությունը, նրա արվեստաշնորհ ձեռագիրը առանձնահատուկ ուշադրության առարկա են:

Վերջում տրվում է Տատյանա Լեոնովայի անհատական ցուցահանդեսների և նրա մասնակցությամբ խմբակային ցուցահանդեսների ամփոփ ցանկը, նշվում են թանգարանային հավաքածուներ, որոնցում նրա աշխատանքներն են:

Բանալի բառեր՝ գրաֆիկա, գեղանկարչություն, դիմանկար, բնանկար, նատյուրմորտ, կերպարանափոխություններ, պատկերավոր ոճ:

ARTIST FROM SAINT PETERSBURG: TATYANA LEONOVA

ALICE NERSISYAN*

For citation: Nersisyan, Alice. “Artist from Saint Petersburg: Tatyana Leonova”. *Art History Journal*, N 1 (2022): 208-222. DOI: 10.54503/2579-2830-2022.1(7)-208

Graphic artist and painter, extremely versatile and original artist Tatyana Vasilievna Leonova was born in Ukraine, received two higher educations at the Kharkov Civil Engineering Institute (1966-1971) and the Leningrad Higher Art and Industrial School after V.I. Mukhina (1976-1982). From 1987 to the present, she has been the head of the

* Senior Researcher at the Department of Fine Arts of NAS RA Institute of Arts, Doctor of Arts, alice.nersisyan@gmail. com. The article was submitted on 28.02.2022, reviewed on 30.03.2022, accepted for publication on 20.05.2022.

Exemplary Studio of Fine and Decorative Arts “Creative Workshop” in the city of Sosnovy Bor in Leningrad Region. However, over the past forty years, she has been engaged in artistic creativity. Leonova’s sphere of interest is the features and evolution of a person’s worldview in different periods of life, the transformation of value orientations and emotional state. The heroes of the artist's works are Man and Woman as characters in human history. Leonova works in extensive thematic cycles. She turns to female nature, ancient Greek and Roman mythological plots, characters of the Old and New Testaments in search of stories that reveal the peculiarities of human nature. In the work of Leonova, a significant place is occupied by a portrait, still life and landscape, she is interested in the phenomenon of metamorphosis. Another facet of the artist’s oeuvre is book graphics. The visual thinking of Leonova, her plastic handwriting are the subject of special, close attention.

In conclusion, a short list of personal exhibitions of Tatyana Leonova and group exhibitions with her participation is given, the museum collections in which her works are located are presented.

***Key words**:* graphics, painting, portrait, landscape, still life, metamorphoses, figurative style.

UDC : 745.749(479.25) + 72(479.25)
DOI: 10.54503/2579-2830-2022.1(7)-223

DESIGN DEVELOPMENT STAGES IN ARMENIA*

MARTIN HARUTYUNYAN*

For citation: Harutyunyan, Martin. "Design Development Stages in Armenia", *Journal of Art Studies,* N 1 (2022): 223-230. DOI: 10.54503/2579-2830-2022.1(7)-223

The development of design in Armenia began in the 1960s, in parallel with the industrial boom period of the Soviet Union. There have been both active and passive stages in the period of Armenian design development.

Design in Armenia developed in three stages: first stage: 1960-1990, second stage: 1991-2010 and the third stage: from 2011 until now. In the first stage of design development, the types of architectural and industrial design were active, in the second stage, the types of graphic and fashion design, and in the third stage, almost all fields of design are developing rapidly, they develop in parallel with international trends. In the last decade, the IT sphere has been developing in Armenia and the other spheres related to the IT sphere are also developing. In this regard, it is necessary to state that not only graphic design, but also Web and UI/UX design was widely developed in Armenia. Along with the development of construction, the branches of interior and exterior design became more active. And Armenian fashion designers are already able to export Armenian-made clothes.

For the first time in the history of design in Armenia, it is an initiative to classify the stages of design development. The impact of design development is interrelated with the socio-economic and cultural situation of the country, as well as the need to pursue a state-planned policy to develop it and maintain contact with the social layers.

Key words: Design, Design History, Armenia, Architectural Design, Graphic Design, UI/UX Design, Industrial Design.

Introduction

Design in Armenia continually develops in a number of areas, although there are certain problems and challenges to be solved and overcome. Design has been perceived differently by the society at different times; there have been various interpretations and no classifications referring to its development stages, types and the scope of its application. The main objective of the present research is to investigate the Armenian design development phases and peculiarities typical of each phase, as well as address general problems concerning design in different

---

* The work was supported by the Science Committee of RA, in the frames of the research project № 21T-2A006.

* Senior Researcher at the Department of the Art of Armenian Diaspora and International Relations of NAS RA Institute of Arts, Doctor of Arts, Associate Professor, martinharutyunyan@hotmail.com. The article has been delivered on 15.10.2021, reviewed on 22.10.2021, accepted for publication on 20.05.2022.

areas of application, emphasizing the conceptual, aesthetic and economic challenges that exist in the given sphere.

Design research, problem-solving and control often require government intervention. To achieve effective and creative solutions, design cooperates with other institutional formations. From this point of view, a new stage in the historical development of design in Armenia - a stage of qualitative change in design - has started since the first decade of the 2000's. To date, new organizational forms referring to design have been created. Design, willy-nilly, is also being integrated into public administration [4, p. 81-88]. Many public and non-governmental organizations have designer positions, which are engaged in raising the awareness of the given institution, performing visual and graphic, interior and exterior, interactive and web design works.

At different stages of the development of science and technology, design has been perceived differently by the public, from crafts or engineering to clothing or flower design, and even information technology. But for all time or for any field of design, it is based on DESIGN or A DESIGN PROJECT. If we try to define what design is, we can briefly state that design is the art of aesthetically creating production items, equipment, and environments. This definition can be found in different formulations in various design studies or in works related to solving design problems and drawing conclusions on them.

The cultural achievements of the Armenian people over the millennia, which reflect the design period, are evidenced by very lasting historical values, including urban planning, architecture, church building, engineering thought, ethnic costume, sculpture, fresco, graphics, painting, many other areas. They represent the historical destiny of the people: the origin, the way passed, the struggle and the achievements [5, p. 130].

Design Phases in Armenia

Thus, today design is everywhere. It is penetrating into many spheres of social and public activity, and/or exists in almost all of them. As already mentioned, it is closely linked to the advancement of science and technology, and aims at solving further problems of development within the frames of technology. In other words, specialists working in many other spheres not directly related to design, have to deal with it. For example, the florist uses his taste, knowledge and experience when collecting bouquets according to the event or the client's preferences, the repairman performs a number of measurements, designs, decisions that take into account the combination of colors, light and shadow, the author of the book eventually participates in the work of compiling the book, offering his tastes and preferences in designing the composition of the cover. We can go on and on with this series and bring endless examples and prove that design is relevant to all areas and it is everywhere.

As to the design development in Armenia, examining a number of graphic, architectural and industrial design literature samples, we can mention the following three stages of it:

- **The first phase**

This phase covers the period of Soviet Armenia, and more specifically 1960-1990.

- **The second phase**

This period of design development began in 1991 and ended in 2010. This phase coincides with the years of strengthening Armenia's independence.

- **The third phase**

This phase started in 2010 and is still going on.

Let us now turn to a more detailed discussion of the three mentioned phases of development based on chronological, theoretical and practical materials.

The first phase: The years following the end of World War II are considered to be the stage of design development or even, to be more exact, the design creation. Design during this period resonated with the well-known Bauhaus school, which had its influence and spread all over the world, as it did in the Soviet Union, which was somewhat "closed" in those years. Of course, it did not have a direct impact on Soviet Armenia, but gradually Armenia also became part of this stage of development of design, more pronounced in the 1960s. Not only in Russia, but in almost all the republics of the Soviet Union, Armenia included, design or technical aesthetics that was more perceptible at the time, spread to all major cities. The basics and development of architectural design of the period is best described by one of the founders of the Bauhaus and a theorist of modernism Walter Gropius in his book "Scope of Total Architecture": «...the architecture we create should be an outline in which we can take into account the structure of a developing society of which we are a part, not excluding the introduction of personal values» [2, p. 13].

During that period, design in Soviet Armenia developed in parallel with the development of Bauhaus design, only with a delay of 5-6 years.

The Bauhaus is not a style; it is a collection of attitudes [7, p. 10]. The products and philosophy of the Bauhaus contain many ambiguities and contradictions. Chief among them was the fact that craft workshops were used in an attempt to develop industrial prototypes [7, p. 15].

During the Soviet period, design in Armenia widely developed in a number of spheres of production. Although the term *design* was rarely used at that time, it is a fact that in almost all manufacturing enterprises there were specialists who were engaged in the development of new items, as well as in adding functional features to them. The concept of technical aesthetics was widely used. During those years, the specialties of design or design-construction began to open in several universities. It is necessary to state that in parallel with industrial design or household items design, architectural design also developed. It is a fact that a number of buildings constructed in Armenia during the Soviet period, had elaborate exteriors (observed even today),

which are considered to be vivid examples of modernity in Soviet Armenia [10]. It is a fact that industry was actively developing in the Soviet Union, and naturally, technical aesthetics or design was evolving - mechanical engineering, architecture, household. Soviet Union had brilliant examples in all these areas (car brands Volga, Zhiguli, Zaporozhets, electric water heaters, radios, kitchen and houshold items, toys, bicycles, etc.). However, many of these samples did not have a long life or were not functionally expedient, as the products of Western countries prevailed year by year and became qualitatively more competitive. There were many comments and opinions as to what was wrong with such a promising Soviet design [12]. The best examples of industrial design from the 1860s to the present and the history of their creation are presented in the book "Great Designs: The World's Best Design Explored and Explained" [3].

The second phase: This phase in design development coincides with the years of Armenia's independence when design was rapidly gaining ground, especially since 2000s. In 1990s, the economic, social, cultural and domestic spheres collapsed in almost all spheres. Naturally, this also affected design and related areas. A number of production facilities and factories closed. It can be said that the country's industry reached zero point. During these years, almost all types of goods consumed in Armenia were imported from abroad: food, appliances and household items. This situation changed since 2000s, the economy and production began to revive in the country, urban development entered an active phase. During these years, the following fields of design became active: architectural (including interior-exterior), graphic, fashion. Many new buildings required architectural solutions, provided by professional designers, and a number of fashion studios were opened, as well as printing houses and design studios. The 2000s can be considered a period of design renaissance in newly independent Armenia. The design environment became active and lively. A number of universities opened different departments and specialities of design: industrial design, graphic design, computer design, packaging, animation design, applied arts and design, fashion design, etc.

The third phase: After 2010, the Armenian design became much stronger and branched and spread both throughout the private and public sectors. From that year onwards we have been witnessing the third and the most important period of design development in Armenia. Success has been achieved in a number of areas, many new global design types and spheres have already become available and relevant in Armenia. Consequently, the design environment changed for the better immensely, and designers became largely demanded professionals. Today a big number of designers are involved in different social, economic and technological spheres, many of them are already in demand abroad. At present, as IT companies have grown rapidly in Armenia and some design areas, particularly graphic, ui/ux, interior/exterior, animation and game design are directly related to the IT sector, expert designers in the mentioned fields are in high demand. As a result a number of young people in the arts and culture fields deepened their knowledge in these

design areas to be able to work in the IT sphere. It is noteworthy that all of the international design directions are available in Armenia: eco-design, futuro-design, sound or light design, event design, game design, etc. It is gratifying that the demand for design specialists is going on to increase, and a number of Armenian universities are developing various educational programs and improving their courses in animation, graphics, interior, packaging, modeling, fashion to be able to meet the demand. If in the past design activity required years of education and many years of professional work experience, now this is not necessary due to the fact that there exists a number of narrow specilizations in design requiring only several months of training.

John Walker wrote in detail about the historical stages and types of design world [9]. The Smithsonian Institution also spoke in detail about the stages of design development [8].

Thus we can state that over the years Armenian design has undergone changes and developed, in the process penetrating into a number of new spheres, converging into new specilizations. Now design has no boundaries, no clear standards, it is neither part of intellect nor material, it is everywhere, it is our everyday life. This is the characterization of the first phase at large. In the second phase of design development in Armenia, the influence of the first stage, i.e. the Soviet period, was still alive, but gradually it lost its position in late 1990s. The design tendencies and developments in Armenia started to be influenced by the European school of design, which continues to this day. Of course, in rare cases, Eastern, Asian and American influences are observed in the projects or researches of Armenian designers, however, globally, from the end of the 1990s until now, the development of design in Armenia goes hand in hand with the European traditions in design. We can argue that this tendency is typical of all post-Soviet republics. However, this is not a fact as the issue has not yet been scrutinized by researchers.

Along with positive signals, i.e. the rapid pace of design development and relative success of it in Armenia, it should also be noted that there are a number of shortcomings and drawbacks in the field, especially in the field of education. Of course, as already mentioned, educationally, design is evolving, but observing educational programs and consulting with specialists, we can state that student practical internship programs are quite incomplete and insufficient. Students do not have the opportunity to use the many internships and practical skills that are so needed. Many of the educational programs are old and are not being updated in due time.

Conclusion

The power of design is important to attract attention and convey meaning. It contains sociological, psychological, and historical reasons for our responses to design, offering practitioners and clients alike a new appreciation of their responsibility to create design with the best intentions [1].

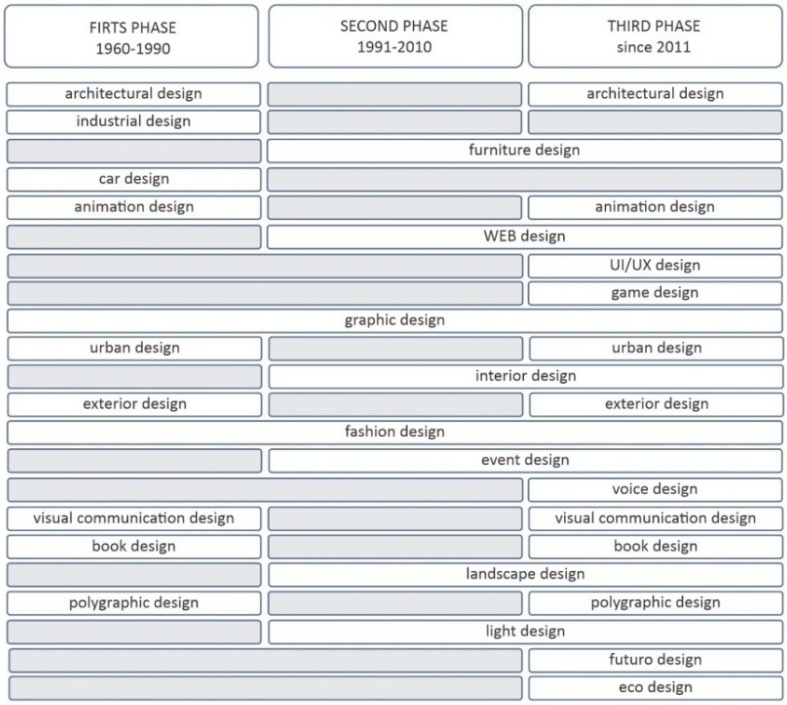
In order to stimulate the development of design in Armenia, to give it a new impetus, we consider it necessary to pay attention to educational drawbacks referring

- to the design internship in Armenia (that needs to focus on emphasizing the conceptual, aesthetic and economic challenges that exist in both the private and public spheres),
- to respective authorities (who need to focus on the socio-political significance of design, as well as the important role of design in shaping developing civic relations and perceptions of collective identity),
- to public-private institutions engaged in tourism (which need to focus on the stages and peculiarities of design development in Armenia - Armenian architecture and urban planning, production samples of the Soviet years, modern design tendencies in particular).

Design in Armenia continues to develop, it is part of the world design development standards and tendencies, it has the potential to expand, to develop through the efforts of professional, hard-working and creative specialists.

The results of the present investigation on the phases of design development in Armenia (which is the first classification ever made) and the activities of design types by periods (in the form of a table) will be presented below in Fig. 1.

Fig. 1. Design development phases in



Armenia

References

1. Adams Sean. *How Design Makes Us Think: And Feel and Do Things*, Princeton Architectural Press, 2021.

2. Gropius Walter. *Scope of Total Architecture*. Moscow: Ad Marginem Press, 2017, 2019, 2021 (in Russian).

3. Great Designs: The World's Best Design Explored and Explained, DK, 2019.

4. Meliqyan Artashes. Development ways of design activities in Armenia. *Bulletin of National University of Architecture and Construction of Armenia*, 2018, Issue 3, 81-88 (in Armenian).

5. Melikyan Lilit, "Prerequisities for artistic-application and social formation of Design in Armenia in the 1960-1980s", (in Armenian), Yerevan 2014, Phd Thesis.

6. Nelson G. The Problems of Design, New York, 1957.

7. Rowland Anna, Bauhause Source Book, Phaidon, Honk Kong, 1990.

8. Smithsonian Institution, *Design: The Definitive Visual History,* DORLING KINDERSLEY, 2015.

9. Walker John, *Design History and the History of Design*, Pluto Press; New Ed edition (December 20, 1990).

WEB Sources

10. Discovering the values of the past. URL:www.urbanista.am URL:https://urbanista.am /sovietmodernism,05.01.2022.

11. Soviet modernist architecture in Istanbul, in the building of the former Ottoman Bank. URL: www.mediamax.am, https://mediamax.am/am/news/society/7813/, 05.01.2022 (in Armenian).

12. Made in Russia: What we can learn from Soviet design. URL: www.theguardian.com; URL:https://www.theguardian.com/artanddesign/2011/jun/23/made-in-russia-soviet-d esign, 05.01.2022.

ԴԻԶԱՅՆԻ ԶԱՐԳԱՑՄԱՆ ՓՈՒԼԵՐԸ ՀԱՅԱՍՏԱՆՈՒՄ*

ՄԱՐՏԻՆ ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ*

Հղման համար. Հարությունյան, Մարտին: «Դիզայնի զարգացման փուլերը Հայաստանում»: *Արվեստագիտական հանդես,* N 1 (2022): 223-230. DOI: 10.54503/2579-2830-2022.1(7)-223

Հայաստանում դիզայնի զարգացումը սկսվել է Խորհրդային Միության արդյունաբերական ծաղկուն շրջանին զուգահեռ՝ 1960-ական թվականներից: Այդ շրջանում եղել են ինչպես ակտիվ, այնպես էլ պասիվ փուլեր: Այն ընթացել է

* Հետազոտությունն իրականացվել է ՀՀ գիտության կոմիտեի ֆինանսական աջակցությամբ՝ 21T-2A006 ծածկագրով գիտական թեմայի շրջանակներում:

* ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի սփյուռքահայ արվեստի և միջազգային կապերի բաժնի ավագ գիտաշխատող, արվեստագիտության թեկնածու, դոցենտ, martinharut yunyan@hotmail.com, հոդվածի ներկայացնելու օրը՝ 15.10.2021, գրախոսելու օրը՝ 22.10.2021, տպագրության ընդունելու օրը՝ 20.05.2022:

երեք փուլով. առաջին՝ 1960-1990 թթ., ակտիվ են եղել ճարտարապետական ու կենցաղային դիզայնի ճյուղերը, երկրորդ՝ 1991-2010 թթ.՝ գրաֆիկական ու հագուստի դիզայնի ճյուղերը, և երրորդ՝ 2011 թվականից ցայսօր, միջազգային միտումներին զուգահեռ, մեծ թափով զարգանում են դիզայնի գրեթե բոլոր բնագավառները: Վերջին տասնամյակում Հայաստանում զարգանում է SS ոլորտը և, բնականաբար, բարգավաճում են նաև SS ոլորտին կից այլ ոլորտներ. այս առումով անհրաժեշտ է փաստել, որ Հայաստանում շոնդալից զարգացավ ոչ միայն գրաֆիկական դիզայնը, այլև Web և UI/UX դիզայնը: Բնակարանաշինության ծավալմանը զուգահեռ՝ ակտիվացան նաև ինտերիերի և էքստերիերի դիզայնի ճյուղերը: Իսկ հագուստի հայ մոդելավորողներն արդեն կարողանում են արտահանել հայկական արտադրության հագուստը:

Բանալի բառեր՝ դիզայն, դիզայնի պատմություն, Հայաստան, ճարտարապետական դիզայն, գրաֆիկ դիզայն, UI/UX դիզայն, արդյունաբերական դիզայն:

ЭТАПЫ РАЗВИТИЯ ДИЗАЙНА В АРМЕНИИ*

МАРТИН АРУТЮНЯН*

Для цитирования: Арутюнян, Мартин. “Этапы развития дизайна в Армении”. *Искусствоведческий журнал,* N 1 (2022): 232-230. DOI: 10.54503/2579-2830-2022.1(7)-223

Искусство дизайна в Армении восходит к 1960-м годам. Развитие дизайна в нашей республике делится на три этапа: 1960-1990 годы, 1991-2010 годы и с 2011 по настоящее время. На первом этапе активно развивались виды архитектурного и промышленного дизайна, на втором – виды графического дизайна в сфере моды, а третий этап охватил практически все области дизайна. Во втором десятилетии XXI в. в Армении развивается сфера IT и связанные с этим иные области IT – графический, а также WEB и UI/UX дизайн. Наряду с ростом темпов строительства активизировались отрасли дизайна интерьера и экстерьера, а армянские модельеры уже могут экспортировать одежду армянского производства.

Ключевые слова: дизайн, история дизайна, Армения, архитектурный дизайн, графический дизайн, UI/UX дизайн, промышленный дизайн.

---

* Исследование выполнено при финансовой поддержке Комитета по науке РА в рамках научного проекта № 21T-2A006.

* Старший научный сотрудник отдела искусства армянской диаспоры и международных связей Института искусств НАН РА, кандидат искусствоведения, доцент, martinharutyunyan@hotmail.com, статья представлена 15.10.2021, рецензирована 22.10.2021, принята к публикации 20.05.2022.

ՀՏԴ : 281.6 + 37 + 72(479.25) + 93(=919.81)(450)
DOI: 10.54503/2579-2830-2022.1(7)-231

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՀԵՏՔԸ ԻՏԱԼԻԱՅՈՒՄ. ՍԲ ՆԻԿՈՂԱՅՈՍ ՏՈԼԵՆՏԱՑՈՒ ՀԱՅ ԿԱԹՈՂԻԿԵ ԵԿԵՂԵՑԻՆ ԵՎ ՀԱՅ ԼԵՎՈՆՅԱՆ ՎԱՐԺԱՐԱՆԸ ՀՌՈՄՈՒՄ XVI-XXI ԴԴ.

ԼՅՈՒՍԻՆ ՄԱՄՅԱՆ*

Հղման համար. Մամյան, Լյուսին: «Հայկական հետքը Իտալիայում. Սբ Նիկողայոս Տոլենտացու Հայ կաթողիկե եկեղեցին և Հայ Լևոնյան վարժարանը Հռոմում XVI-XXI դդ.»: *Արվեստագիտական հանդես,* N 1 (2022): 231-245. DOI: 10.54503/2579-2830-2022.1(7)-231

Հոդվածը քննության է առնում XIX դարում հայ-իտալական պատմամշակութային սերտ կապերը՝ քողազերծելով այդ փոխառնչությունների մշակութային խորքային արմատները, նաև բացահայտում պատմական կարևոր նշանակության նյութական մշակույթի հուշարձանները, որոնք հիմնադրել կամ որոշակի պատմական շրջափուլում օգտագործել են հայերը Հռոմում՝ իրենց բազմադարյա ներկայության ու գործունեության շնորհիվ:

Առանցքային են Հռոմում հայկական ներկայության նյութական մշակույթի երկու հուշարձանների՝ Սբ Նիկողայոս Տոլենտացու եկեղեցու և հայկական քահանայապետական Լևոնյան վարժարանի ժամանակագրական և ճարտարապետական վերլուծությունը, ինչպես նաև մշակութային և հոգևոր միջավայրի ձևավորման ու գոյության պատմական ժամանակահատվածը ներկայացնելը: Նշյալ կառույցները վերլուծվել են փաստագրորեն՝ պատմական զարգացման համատեքստում, դիտարկվել են գործունեության ընթացքում ծագած դրանց բովանդակային փոփոխությունները, ճարտարապետական լուծումներն ու հորինվածքային առանձնահատկությունները: Ավելի քան կես դար ուսումնասիրության չարժանացած այս երկու հուշարձանի պատմական վերլուծության մեջ ներառված են սկզբնաղբյուրային նյութեր, այդ թվում՝ հստակորեն փաստագրող այն կարևորագույն պատմական իրադարձությունները, որոնք խթան են հանդիսացել հայ-իտալական հոգևոր ու մշակութային կապերի հետագա զարգացման համար:

Բանալի բառեր՝ հայկական հետք, Իտալիա, Հռոմ, Լևոնյան վարժարան, Սբ Նիկողայոս Տոլենտացու եկեղեցի, ճարտարապետություն, որմնանկարներ:

Ներածություն

Ինչպես հավաստում են պատմագրական աղբյուրները, հայերի ներկայությունն Իտալիայում հիշատակվում է դեռևս IV-VII դարերից, ուստի հայկական հետքերի որոնումների էքսկուրսներում հանդիպում ենք տարաբնույթ երևույթների, դեպքերի, նյութական մշակույթի արժեքների, այլ խոսքով՝ հայկական ներկայության վկայությունների, որոնք ձևավորվել են վաղ և ուշ միջնադարյան, ինչպես նաև պատմության նոր և նորագույն ժամանակաշրջաններում [1, էջ 198-204]: Վերոնշյալը փաստվում է հայ, հունահռոմեական պատմիչների աշխատություններով ու վավերագրերով, ինչպես նաև տարբեր դարերում ապրած հայ հոգևորականության հաղորդած տվյալներով, որոնք մաս են կազմում այս կամ այն քաղաքային ու եկեղեցական արխիվային ժառանգության: Այդ մասին են վկայում նաև կատարված հետազոտությունները, որոնց քառուղիներում բացահայտվել են բազում նյութական մշա-

* ՃՇՀԱՀ ճարտարապետության տեսության, պատմաճարտարապետական ժառանգության վերականգնման և վերակառուցման, գեղեցիկ արվեստի և պատմության ամբիոնի դոցենտ, lusarx66@gmail.com, հոդվածը ներկայացնելու օրը՝ 20.01.2022, գրախոսելու օրը՝ 27.02.2022, տպագրության ընդունելու օրը՝ 20.05.2022:

կոյթի նմուշներ, մասնավորաբար եկեղեցիներ՝ սփռված ներկա Իտալիայի տարբեր նահանգներում, որոնք, անշուշտ, թվագրվում են տարբեր դարերով [2, էջ 211]:

Այսպիսով՝ հոդվածը նպատակամիտված է քողազերծելու հայ-իտալական պատմամշակութային կապերն ու փոխառնչությունների մշակութաբանական խորքային արմատները՝ մեր ընտրած երկու հուշարձանների կտրվածքով: Դա թերևս մի համառոտ անդրադարձ է այն հսկայածավալ հայկական պատմամշակութային ժառանգության, որը եղել է և կա Իտալիայում՝ ի դեմս հայկական ներկայության նյութական մշակույթի, այդ թվում՝ վերոնշյալ Սբ Նիկողայոս Տոլենտացու հայկական կաթողիկե եկեղեցու և հայկական քահանայապետական Լևոնյան վարժարանի: Դրանք տեղակայված են մայրաքաղաք Հռոմում և շուրջ մեկ ու կես դար ակտիվ գործում են շնորհիվ հայ կաթողիկե համայնքի ու հոգևորականության [3, էջ 212-215]:

Հայերը Հռոմում

Ըստ ավանդապատումի՝ առաջին հայը, որ այցելել է հավերժական քաղաք Հռոմ քրիստոնեության շրջանում, Սբ Գրիգոր Լուսավորիչն է: Հետագայում Հռոմը դառնում է հայ ուխտավորների ամենանախընտրելի և նվիրական վայրերից մեկը՝ Երուսաղեմից հետո [4, էջ 17-19]: Դեռևս VII դարի պատմագրությունը հիշատակում է, որ, *Tre Fontane* վայրին կից, Ներսես Պատրիկը կառուցել է մի մենաստան և մի եկեղեցի (*S. Andrea* և *Lucia de Renati),* որտեղ ծառայության են եկել բազմաթիվ հույն և հայ հոգևորականներ [3, էջ 211]: Ըստ պատմիչների՝ հայ հոգևորականների ներկայության մասին Ակվի-Սալվիում հիշատակվում է ընդհուպ XIV դարի սկիզբը [5, էջ 76-78]: Ցայսօր Տրապիստների վանքում պահպանվում են 1305 թվականին վերագրվող հայերեն արձանագրություններ [4, էջ 17]: Նշելի է, որ XIV դարի սկզբին Հռոմում եղել են «Հայոց» անունով երեք եկեղեցիներ՝ Santa Maria de Armenia, S. Jacomo de Armenia, (Ս. Հակոբ) և S. Gregorius Armeniorum (Ս. Գրիգոր Հայոց) [6, էջ 30]: Առաջին երկուսի տեղն ու դիրքը հայտնի չեն. ընդունված է նույնացնել նրանց երրորդի՝ Սբ Գրիգոր Հայոց եկեղեցու հետ, որը միաժամանակ հյուրատուն էր և գտնվում էր Սբ Պետրոսից մի քանի քայլ հեռավորության վրա [4, էջ 18]: Այս եկեղեցին 1562 թ. քանդվում է և դրա փոխարեն Տրաստվերե թաղամասում, Սբ Մարիա կամրջի մոտ, Պիոս V պապը հայերին տրամադրում է Սբ Լաուրենտիոս եկեղեցին (S. Lorenzo), որտեղ հաստատվում է նաև միաբանությունը [7, էջ 82]: Դժբախտաբար, երեք տարի անց հրեական գետտոյի ընդլայնման նպատակով այդ եկեղեցին ևս քանդվում է: Ստեղծված իրավիճակում Պիոս V պապը 1571 թ. Սբ *Մարիա Եգիպտացու եկեղեցին* շնորհում է գետտոյի կառուցման պատճառով իրենց հավաքատեղին կորցրած հայերին, որոնք այն տնօրինում են որպես ազգային եկեղեցի մինչև 1921 թ. [13, էջ 33]: Հարկ է նշել, որ վերջինս վերագրվում է հռոմեական կայսրությանը՝ *Fortuna virile* անվամբ (նկ. 1): Այն շրջապատված է եղել համեստ շինություններով, որոնք Հռոմ ժամանած հայ ուխտավորներին ծառայել են որպես հյուրատներ [8, էջ 612]: Գրիգորիո XIII պապի 1585 թ. հրամանագրով այս հյուրատներն ընդլայնվել ու կահավորվել են: Բա-

զում երևելի հայեր են այդ պատերի ներքո ապաստան ստացել, ապրել ու հյուրընկալվել [9, էջ 166]: Իր հերթին Կլեմենտոս XI պապը վերանորոգել և կահավորել է եկեղեցին ու հարակից հյուրատունը, որտեղ բնակվում էին Հռոմի սրբավայրերն այցելելու եկած հայ ուխտավորները:

1827-1830 թթ. հայ հոգևոր ու աշխարհիկ ուխտավորների, ինչպես նաև Օսմանյան կայսրությունից տեղահանված հայ կաթողիկների հոսքը դեպի Հռոմ մեծանում է, որի հետևանքով Սբ Մարիա Եգիպտացու հյուրատան հնարավորությունները չեն բավարարում: Հետևաբար, Լևոն XII և Պիոս VII պապերը որոշում են ավելի մեծ շինություն տրամադրել հայերին, որն իրականացնում է արդեն Գրիգորիո XVII պապը, որը 1832 թ. ներկայիս Սբ Վլասի եկեղեցին՝ (*Chiesa di San Biagio della Pagnotta*) իր հարակից շինություններով հանդերձ (հյուրատներ, բարձրաստիճան հոգևորականների նստավայրը), տրամադրում է հայերին [10, էջ 79] (նկ. 2): Իսկ Սբ Մարիա Եգիպտացի եկեղեցին, որպես հին Հռոմեական հուշարձան, վերածվում է թանգարանի արդեն Մուսոլինիի օրոք (1922-1943): Այստեղի ներքին կահավորանքների մեծ մասը, ինչպես նաև եկեղեցական արխիվը 1924 թ. փոխադրվում է Սբ Նիկողայոս Տոլենտացու նոր հայկական ազգային եկեղեցի [4, էջ 19]:

Ընդհանրապես Հռոմում հայերի անվան հետ են կապվում հիշատակության արժանի այլ հուշարձաններ ևս. Մխիթարյանները Սբ Ղազարի միաբանության հիմնադրումից ի վեր Հռոմում ունեցել են ուսանողական նստավայր ունենալու լիազորություն/թույլտվություն, իսկ *Anventino*-ի բարձունքի վրա՝ Սբ Անսելմո վանքին կից, իրենց բարձրագույն ուսումնական վարժարանը (նկ. 3): Հայտնի է, որ XVIII դարում հայ կաթողիկեների շրջանում մեծ տարածում է ստանում Անտոնյան հոգևորական վանական կարգը, և 1715 թ. Կլեմենտոս XIII պապի հովանու ներքո ստեղծվում է Անտոնեան միաբանությունը, որը մինչև 1871 թ. պատկառելի վանք ու նորընծայարան է ունեցել Սբ Պետրոսի հրապարակի մոտ՝ *Palazzo del S. Uffizio*-ի կողքին: Եվ վերջապես, Անարատ Հղության հայ մայրապետները, որոնք մի ժամանակ ապրում էին Սբ Վլասի հյուրատներում, 1923 թ. փոխադրվում են իրենց մայր-տուն՝ տեղակայված Հռոմի *Monte-Verde*՝ Կանաչ բլուր կոչվող թաղամասում [4, էջ 19] (նկ. 4):

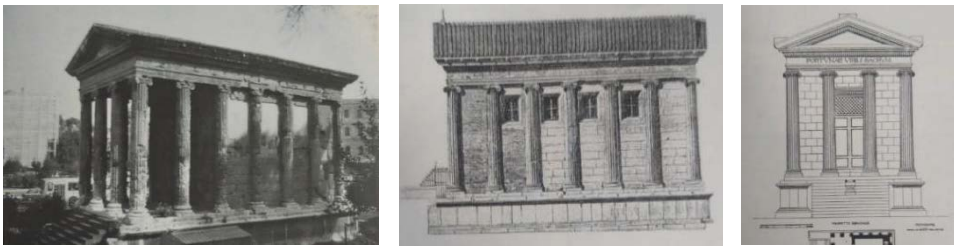
Փաստորեն, միջնադարից ի վեր Հռոմի կենտրոնը հանդիսացել է հայերի համար զբաղվածության և գործունեության ծավալման հասու տարածք, իսկ Սբ Նիկողայոսի վանքն ու եկեղեցին եղել են Հռոմի կենտրոնական մասերի աշխույժ վերափոխվող տարածքներից՝ առանձնապես ուշագրավ հայկական հետքերով [11, էջ 3-5]: Այդ նկատառումով էլ այն ավելի մանրազնին հետազոտության առումով ուշագրավ է: Համալիրը կազմված է Սբ Նիկողայոս եկեղեցուց և քահանայապետական վարժարանից, որոնց անդրադառնում ենք ստորև:

Սբ Նիկողայոսի վանքն ու եկեղեցին

Սբ Նիկողայոս Տոլենտացին, որի անունով կոչվում է եկեղեցին, իտալացի սուրբ է և միստիկ. նրա պաշտամունքը մեծապես տարածված է իտալացիների շրջանում, հատկապես Ավգուստինյան եկեղեցիներում: Տոլենտացուն վերագրվում է

դժոխքում հոգիների պաշտպանությունը, իսկ նոյեմբերի 2-ը Սրբի նվիրյալ հետևորդների օրն է՝ Բոլոր Հոգիների Օրը, որն ամեն տարի նշվում է Իտալիայում [12]:

Սբ Նիկողայոս Տոլենտացու եկեղեցին 1599-1606 թթ. կառուցել են սանդալակիր Ավգուստինյանները: Տեղանքի ընտրությունը պատահական չէր: Նշելի հանգամանք է, որ դեռևս վաղ քրիստոնեական ժամանակաշրջանում Հռոմի այս տարածքում կառուցվել են առաջին տաճարներն ու եկեղեցիները, որին նպաստել են հարուստ բուսականության ու առողջ օդի առկայությունը, ինչպես նաև տեղաբնիկների ակտիվ ջանքերը:



ա) բ)

Նկ. 1. Սբ Մարիա Եգիպտացի եկեղեցի. ա), բ) ճակատներ

ա) բ)

Նկ. 2. Սբ Վլասի եկեղեցի. ա) ճակատ, բ) ներսում

Նկ. 3 . Հռոմի Մխիթարյան վանատունը

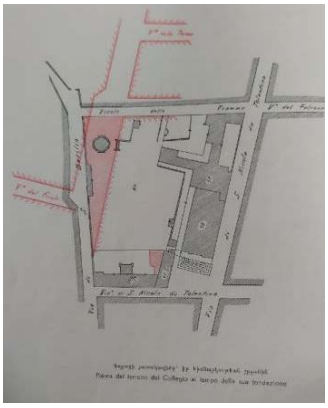
Նկ. 4. Հռոմի Սբ Հղության հայ կուսանաց մայր տունը

Անշուշտ, հարկ է նշել նաև, որ տարբեր դարերում, կապված օտար նվաճողների ներխուժումների (վեստգոթեր, վանդալներ. V դ.), բնակլիմայական համաղետների և այլ հանգամանքների հետ, Հռոմի՝ մեր կողմից քննվող քաղաքային հատվածում տուժել են մշակութային կոթողները, որոնք երբեմն հիմնովին ավերվել, թալանվել ու նույնիսկ լքվել են:

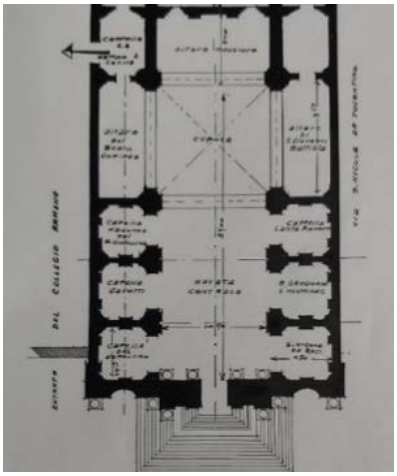
Հետագայում տեղանքը, որտեղ խոյացել են հիշատակված եկեղեցին ու վարժարանը, վերագտել է իր դերն ու նշանակությունը: XV դարի կեսերից քաղաքի այս հատվածը դիտարկվում է որպես դասական իդեալական լանդշաֆտ՝ քաղաքային միջավայրի կառուցապատման ու վերակենդանացման տեսանկյունից: Ինչպես հավաստում են Հռոմի քաղաքային արխիվից ստացված տվյալները, սույն ժամանակաշրջանից սկսյալ, շուրջ մեկդարյա կտրվածքով քաղաքն ընդլայնվում է դեպի արևելք, վերականգնվում են հնագույն պարիսպներն ու ջրատարները, վերսկսվում են պարտեզների և վիլաների գոտու վերափոխումները, և քաղաքաշինական փոխակերպումների շնորհիվ այստեղ հաստատվում են ազնվականությունը, իշխանական հայտնի ընտանիքները, ժամանակի հումանիստները, որոնք էլ և հետագայում խթանում են հումանիստական վերածննդի մշակութային վերելքը (ներկայիս *S. Carlo alle Quatro Fontane*-ի տարածքը): Այս ժամանակաշրջանին է հենց վերագրվում քաղաքի տարածքի բլուրների քաղաքաշինական ձևագոյացումը (նկ. 5):

Փաստացի այս տեղանքում է, որ Հռոմի պապ Ավգուստինո Մարիայի ջանքերով գնում են Սբ Նիկողայոս եկեղեցու հողատարածքը և մի հին կառույց, որը նորոգվում ու տրամադրվում է լատին միաբանության հայրերի տնօրինությանը: Վանքին կից կառուցվում է նաև փոքր եկեղեցի՝ երկու խորաններով, մեկը՝ նվիրված թագուհի Սբ Վարդարանին, մյուսը՝ Սբ Նիկողայոս Տոլենտացուն (նկ. 6): 1653 թ. իշխան Կամիլիո Պանֆիլին իր հերթին ընդլայնում, նորոգում է վանքը, նախաձեռնում եկեղեցու հարդարման գործընթացը. որպես գլխավոր և խորհրդանշական զարդ՝ տաճարի չորս անկյուններում պատկերում են Սբ պապի խորհրդանիշը՝ աղավնին՝ ձիթենու ճյուղով [4, էջ 50-52]:

Նկ. 5. Սբ Նիկողայոս եկեղեցին և վարժարանը



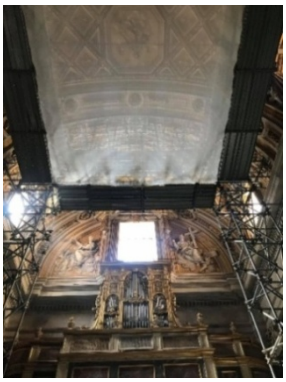
Նկ. 6. Սբ Նիկողայոս Տոլենտացու հին փողոցը, շենքը հիմնադրման շրջանի հատակագծում



ա) բ)

Նկ. 7. Սբ Նիկողայոս Տոլենտացու եկեղեցի. ա) ճակատը, բ) հատակագիծը

Նկ. 8. Սբ Նիկողայոս Տոլենտացու եկեղեցու ներսույթը **Նկ. 9.** Կարդինալ Հասունյանի դամբարանը

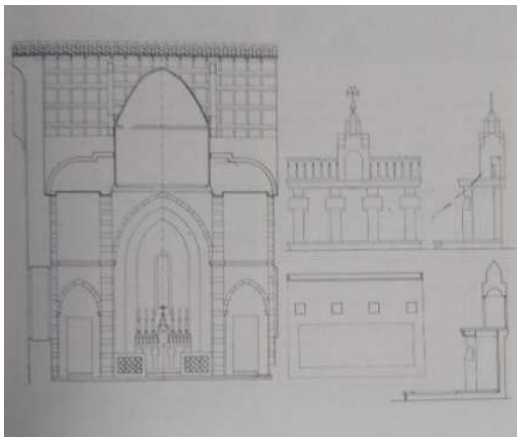


ա) բ) գ)

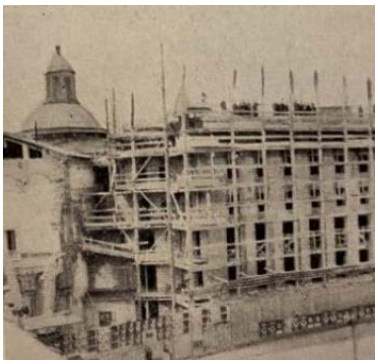
Նկ. 10. Սբ Նիկողայոս Տոլենտացու եկեղեցու վերականգնողական աշխատանքները
ա) պատերի ամրակայում, բ) խորանի վերականգնում, գ) գմբեթի վերանորոգում

Նկ. 11. Լևոնյան վարժարանի հին շենքը. ա), բ) ճակատները

Նկ. 12. Լևոնյան վարժարանի շենքի մուտքը



Նկ. 13. Վարժարանի մատուռի նախագիծ 1939-1943 թթ., հեղ.՝ Հ. Քասանջյան



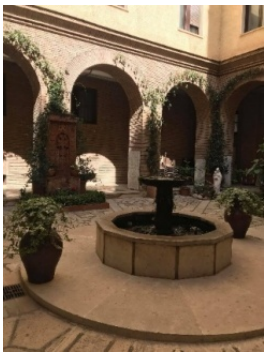
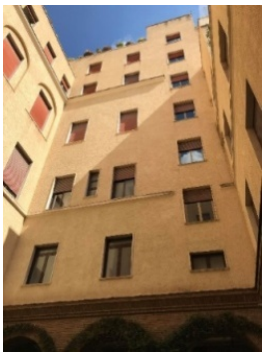
Նկ. 14. Վարժարանի կառուցման ընթացքը 1941 թ.

Նկ. 15. Վարժարանի շենք 1950-ական թվ.

Նկ. 16. Նոր վարժարան. ա) բակը, բ) դահլիճը

ա) բ)

Նկ. 17. Լևոնյան վարժարանի շենքի հարկերի հատակագծեր. ա) նկուղի հատակագիծ, բ) տիպարային հարկ

Նկ. 18, 19. Վարժարանի բակը այսօր

Նկ. 20, 21. Վարժարանի պատերը զարդարող հայատառ հուշատախտակները

Ուշ միջնադարում՝ 1798 թ., Նապոլեոնի արշավանքի հետևանքով Սբ Նիկողայոսի վանքը նույնպես տուժում է, կողոպտվում, իսկ 1801 թ. լուծարվում է միաբանությունը: 1814 թ. վանքն ու եկեղեցին հանձնվում են Պադդիսդինի Անաղարտ Հղության կույսերին, որտեղ հաստատվում են մայրապետն ու քույրերը: Միաբանությունն ու եկեղեցին մնում են բատիստական միանձնուհիների տնօրինության ներքո մինչև Հռոմի Լևոն XIII պապի քահանայապետության ժամանակաշրջանը: Արդեն 1883 թ. նշյալ պապը, հիմնադրելով Քահանայապետական քոլեջը, անհատույց և անժամկետ օգտագործման նպատակով տրամադրում է այն Հայ կաթողիկե միաբաններին, որոնք 1920-ական թթ. այստեղ են տեղափոխվում Սբ Մարիա Եգիպտացու եկեղեցուց [13, էջ 5-10]:

Այսպիսով, Հռոմի Սբ Նիկողայոս Տոլենտացու եկեղեցին տեղակայված է ներկայիս Բարբերինի հրապարակի հարևանությամբ՝ համանուն փողոցի երկայնքով, և բարձր է հրապարակից մոտ 20 աստիճանով [14, էջ 17-59]: Ճարտարապետական ոճի առումով բարոկկո է: Հորինվածքով շինությունը խաչաձև է՝ 35 մ երկարությամբ և 25 մ լայնությամբ, գմբեթի բարձրությունը՝ 25 մ է, վերջինը 1-2 անգամ վերանորոգվել է (նկ. 7): Եկեղեցին կառուցված է տրավերտինից, տեսողականորեն բաժանվում է երկու հարկի, որոնք ճակատում միացված են անկյունային սյուներից բխող երկու եռանկյուն գոտիներով՝ բաժանված քիվերով և կոմպոզիտային կապիտելներով սյուներով: Ներքևի հատվածը ավելի լայն է, ընդգրկում է եկեղեցու ամբողջ լայնությունը, վերինը սահմանափակված է կենտրոնական նավի չափսերով: Ստորին հատվածում սյուները ճակատի մակերեսը բաժանում են երկու կողային բաժանմունքների, որոնց կենտրոնական խորշը զարդարում են Պամֆիլի ընտանիքի խորհրդանիշները՝ ձիթապտղի ճյուղն ու շուշանով աղավնին: Կիսակոր տիմպանն ավարտում է ճակատի պսակը, որի վերին կողային մասերում խոյանում են չորս ակրոթեր, իսկ կենտրոնում խաչն է:

Հատակագծի հեղինակն է նշանավոր Պիետռո դա Գորբոնան: Եկեղեցու ձախ հատվածում տեղակայված մուտքն ուղեկցում է դեպի Քահանայապետական հայկական վարժարանի բակ: Եկեղեցին ունի շքեղ ինտերիեր՝ պատերն ու առաստաղը հագեցած են գունագեղ որմնանկարներով, գերիշխում է մարմարի օգտագործումը (նկ. 8): Ներսույթը մի ուղղանկյունաձև երկարաձգված նավ է, որի երկու կենտրոնական մատուռներն առանձնանում են մարմարյա բազրիքով՝ ի տարբերություն մյուս կամարակապ մատուռների: Մարմարե պիլիաստեռները, որոնք զուգորդվում են կորնթական տիպի խոյակներով, բաժանում են մատուռների միջև տարածությունները, ծածկում պատերը և չորս հսկայական սյուները, անցուղու կողմերը, նախասրահի տարածքը և մուտքի դիմացի պատը: Իտալական մարմարի առատության և բազմազանության շնորհիվ կառույցը հիացնում է իր լուսավորությամբ և շքեղությամբ: Եկեղեցին ունի յոթ մատուռ և երեք խորան՝ հագեցած աստվածաշնչյան տեսարաններով, խորհրդանիշներով, գունագեղ նկարվածքներով: Եկեղեցու հարդարմանն ու ձևավորմանը մասնակցել են XVII դարի հռչակավոր իտալացի վարպետներ:

Աջակողմյան մատուռներից առաջինը նվիրված է Սբ Նիկողայոս հայրապետին, որտեղ խորանը զարդարված է Լաուրենցիայի նկարով, ինչպես նաև Բորգեզեի Աստվածամոր ծննդյան և թագադրությանը նվիրված պատկերապատումներով: Երկրորդ մատուռը նվիրված է Սբ Գրիգոր Լուսավորչին, որտեղ են նաև հայազգի կարդինալներ Անտոն Հասունյանի և Գրիգոր Պետրոս XV Աղաջանյանի դամբարանները՝ զետեղված պատի մեջ: Կարող ենք փաստել, որ նշյալ, միանգամայն հռոմեական ոճի լատին եկեղեցու հայկական ներկայության կարևոր վկայություններն են կարդինալների դամբարանները (նկ. 9): Այստեղ առկա չէ հայկական ճարտարապետության կամ արվեստի որևէ դրսևորում: Եկեղեցուց դեպի վարժարանի բակը տանող հատվածում տեղադրված է Լևոն XIII պապի կիսանդրին:

Առաջ անցնելով նշենք, որ երկրորդ մատուռը նվիրված է Սրբուհիներ Լուկրեցիային և Գերտրուդային, իսկ ձախ կողմում զետեղված է կարդինալ Ֆեդերիկոյի դամբարանը, որի ընտանիքի սեփականությունն է մատուռը: Խաչաթևի աջ խորանը նվիրված է Սբ Հովհաննես Մկրտչին: Նկարվածքի հեղինակն է նշանավոր Բաչիչին, քանդակագործը՝ Ֆերրադան: Ձախակողմյան մատուռներից առաջինը կրկնությունն է Երուսաղեմի Սբ Հարության պատկերապատումի: Երկրորդ մատուռը եկեղեցու ամենահարուստ մասն է, Գավոդդի ազնվատոհմի սեփականությունը: Իսկ երրորդում պատկերված է «Ավետումը»: Խաչաթևի ձախ խորանը ժամանակին նվիրված է եղել Սբ Ագնեսին, իսկ այսօր նվիրված է Երանելի Սբ Կոմիտասին (1929 թ.), որի հեղինակն է Բարբերիսին: Ներսում զետեղված Սբ Հովսեփի և Սբ Հովհաննես Մկրտչի արձանների հեղինակներն են Ֆերրադան և Բաչչին: Այստեղ են հիշյալ ընտանիքի դամբարանները՝ Ֆանչելլի հեղինակությամբ: Երրորդ ձախակողմյան մատուռը զարդարված է «Սբ Ընտանիքի» և «Ավետում» կտավներով:

Ձևակերտվածքով ուշագրավ է Ավագ խորանը, որի վրա աշխատել է Ալլեսանդրո Ալկարտին, նրա հետ մեկտեղ Ֆերրադան, որին պատկանում են Հայր Աստծո և Սբ Նիկողայոսի քանդակները, ինչպես և Գուիտինին, որն արարել է Աստվածամոր, Սբ Կոստինոսի, Սբ Մոնիկայի պատկերները, նաև Բարբադան, որին վերագրվում են հրեշտակների պատկերումները: Կարևոր է նշել, որ Ավագ խորանի ձախ կողմում ևս մի մատուռ կա, որը համարվում է եկեղեցու ամենահին մասը: Այն զարդարված է Բալդինիի որմնանկարներով, մարմարյա հրաշակերտ սյուներով և զարդանախշերով:

Եկեղեցու խոշոր և վեհաշուք գմբեթը հենված է չորս կամարների վրա, որոնք պարզորեն ընդգծում են տրանսեպտի հենման կետերը նավով և տրիբունայով: Թմբուկը մոդուլացված է ոսկեզօծ սվաղի շրջանակներով, որոնցում քառանկյուն վահանակներով ընդգծված է շուշանի մոտիվը: Գմբեթի հիմքում ընկած շարունակական ֆրիզի երկայնքով՝ նավերի լայնական և երկայնական առանցքների հատման հատվածում, պատկերված է խորհրդանշական աղավնին՝ ձիթենու ճյուղով: Գմբեթը զարդարող որմնապատկերում Սբ Նիկողայոսի փառաբանումն է ներկայացված՝ կատարված Ջ. Կոլլիի և Ֆ. Ջերարդիի կողմից, իսկ հրեշտակների հեղինակն է Բալդինին: 1884 թ. եկեղեցու գմբեթը վերակառուցվել է: 1950 թ. նորոգվել է եկեղեցու հատակը՝ ծածկվելով մարմարյա սալիկ-

ներով [4]: Ներկայումս եկեղեցու ներսույթն ամբողջովին վերանորոգման մեջ է և փաստորեն չի գործարկվում: Դատելով մեր ներկայացրած լուսանկարների շարքից՝ տեսանելի են ամրությունների առկայությունը ներսույթում, նաև առաստաղի տակի ցանցե շղարշը, որը միանգամայն անտեսանելի է դարձնում որմնապատկերները: Աշխատանքները դեռևս շարունակվում են (նկ. 10):

Հայկական քահանայապետական Լևոնյան վարժարան

Վերադառնալով քահանայապետական Լևոնյան վարժարանին, որն ըստ էության հայկական ներկայության հիմնական մասն է կազմում Հռոմի քաղաքային միջավայրի ու քննվող եկեղեցուն կից, նշենք, որ դպրոցի հիմնադրման գաղափարը ծագել է դեռևս XVII դարի վերջերին՝ Հռոմի Գրիգորիո XIII պապի կողմից: Այն վերազարթոնք է ապրում միայն իր մահից 2 դար անց՝ Հայ կաթողիկե եկեղեցու վերնախավի կողմից՝ Պիոս IX պապին ուղղված 1867 և 1870 թթ. երկու միջնորդագրերով: Սակայն վարժարանի հիմնադրումը կյանքի է կոչվում միայն Հռոմի Լևոն XIII պապի օրոք 1883 թ. հրամանագրով [4, էջ 25-47]:

Կարևոր ենք համարում ընդգծել, որ Լևոն XIII պապի քահանայապետության ժամանակաշրջանը համընկնում է համիդյան ջարդերի հետ, և ինչպես հավաստում են Վատիկանի գաղտնի արխիվներում պահվող փաստաթղթերը, Սուրբ քահանայապետը մեծապես մտահոգված է եղել Օսմանյան կայսրության տարածքում ապրող քրիստոնյաների ճակատագրով, որը փաստվում է պապի՝ սուլթանին հղած նամակի բովանդակությամբ: Փաստորեն, պապն անտարբեր չի եղել հայ քրիստոնյաների, մասնավորաբար կաթողիկե հայերի նկատմամբ, որի դրսևորումներից մեկն էլ քահանայապետական Լևոնյան վարժարանում հոգևորականությանը կրթվելու ու հաստատվելու հնարավորության ընձեռումն է (ըստ հայկական ծիսակարգի և հայկական եկեղեցու ավանդույթների)՝ այդպիսով խթանելով նրանց հետագա միսիոներական գործունեությունը քրիստոնեական համայնքներում: Սրբազան քահանայապետը ցանկանում էր, որ Լուսավորչի որդիները այստեղ կրթվեն Հայ եկեղեցու կարգով, ավելին՝ վարժարանում ծառայող լատին եկեղեցու ներկայացուցիչները նույնպես պետք է հետևեին Հայ եկեղեցու ավանդական կանոնակարգին: Պապը մեծ ուշադրություն է հատկացրել հայ կաթողիկե համայնքի, նաև վարժարանի հոգևոր զարգացմանն ու տնտեսական բարգավաճմանը: Ուստի, ի պատիվ իրեն, հայերը վարժարանն անվանակոչել են Լևոնյան (*Pontificio Collegio Armeno)*՝ շեշտադրելու իրենց երախտիքն առ Քահանայապետը [6, էջ 31]:

Վարժարանի շենքի ճարտարապետական մանրամասների ակնարկը ներկայացնելու համար համառոտակի նշենք, որ 1884 թ. կարդինալ Հասունյանը Սրբազան Քահանայապետին ներկայացնում է դպրոցի նոր հատակագիծը՝ հին ու նոր շենքերի մասերով [4, էջ 32-33]: Շինարարական բացառիկ փորձառություն ունեցող Հասունյանը վարժարանի շինարարության և շրջակայքի բարեկարգման գործընթացը կազմակերպում է արագ՝ պատրաստելով կառուցվող դպրոցի կանոնական և նյութական հիմքերը: Ի սկզբանե շենքը եռահարկ էր, քիվով առանձնացող առաջին հարկում՝ կամարակապ ընդարձակ լուսամուտ-

ներով (նկ. 11): Բակը բարեկարգված էր Հռոմին և ժամանակաշրջանին բնորոշ ավանդական մոտեցումներով, ներառյալ առատ և բազմազան բուսականությամբ, ջրավազանով, ճեմուղիներով: Վարժարանի շենքում ծառայող և ուսանող հայերի համար առօրյա հոգևոր արարողությունների համար նախատեսված էր մատուռ, մեծավորների և աշակերտաց սրահներ, նաև ճաշասրահ:

Երկրորդ աշխարհամարտից հետո Հայ կաթողիկե նվիրապետության կարևոր ձեռնարկներից մեկը եղավ վարժարանի նոր շենքի կառուցումը՝ ի հեճուկս Գերյ. Գրիգոր Ինճեյանի, որը, հաղթահարելով բազում դժվարություններ, հաջողությամբ ավարտին հասցրեց այն [4, էջ 150-15] (նկ. 13, 14, 15): Փաստորեն, 1943 թ. հունվարի 2-ին ուսանողների առջև բացվում են վարժարանի նոր շենքի դռները, որն ընդարձակ էր, հարմարավետ, կահավորված զուսպ շքեղությամբ (նկ. 12): Բացի դասասենյակներից, այն ուներ ընդունելությունների սրահ, դասախոսությունների դահլիճ, մատուռ, սեղանատուն, գրադարան, բարեկարգ ներքին բակ (նկ. 16):

Ներկայումս արդեն յոթհարկանի այդ շենքում գործում են գրադարան, ճաշարան, խոհանոց, երկու՝ Հոգևոր Տիրոջ մատուռը և ավելի մեծ ու ընդարձակ՝ Նարեկի Տիրամոր մատուռը, ինչպես նաև մի մեծ դահլիճ ու վեհարանը (նկ. 13): Շենքի 5-րդ հարկը տրամադրված է փիլիսոփայության, իսկ 6-ը՝ աստվածաբանության ֆակուլտետի ուսանողներին: Վարժարանում, որպես կարևոր արժեք, պահպանվում է կարդինալ Աղաջանյանի առանձնասենյակը՝ իր ամբողջ պատմական կահավորանքով և արտեֆակտերով: Առկա են մարզասրահ, ուսանողների և հյուրերի համար կեցության սենյակներ (նկ. 17): Բարենորոգումների շնորհիվ այսօր հանգստի և ժամանցի համար հարմարեցված է նաև վարժարանի շենքի կտուրը. վերևից կարելի է զմայլվել Հռոմի տեսարանով: Քաղաքի ամենակենտրոնական և բանուկ մասում գտնվող այս շենքը զարդարում է մայրաքաղաքը նախ և առաջ իր պատմական և գաղափարական նշանակությամբ (նկ. 18, 19): Անշուշտ, նշելի փաստ է, որ հայկական վարժարանում ուսանել և դասավանդել են բազմաթիվ հայ երևելի գործիչներ, հոգևորականներ, հայոց եկեղեցու և մշակույթի բացառիկ ռահվիրաներ, բարձրաստիճան հոգևոր այրեր (նկ. 20, 21):

Եզրակացություններ

1. Հռոմում հայկական հետքը, որը վերաբերում է եվրոպական նոր ու ավելի ուշ ժամանակաշրջաններին, միջմշակութային և հոգևոր դրսևորման փայլուն օրինակներից է: Ճարտարապետական առումով դրանք պաշտամունքային, քաղաքացիական, ուսումնական շենքեր ու համալիրներ են:

2. Միջնադարից ի վեր հայերի ներկայությունը Հռոմում նախադրյալներ է ստեղծել հայկական հոգևոր ու մշակութային միջավայրի ձևավորման ու գոյապահպանության պատմական ընթացքի համար՝ նպաստելով մշակութային ժառանգության կուտակմանն ու հայկական ակնհայտ հետքերի ձևագոյացմանը:

3. Ուսումնասիրելով Սբ Նիկողայոս Տոլենտացի եկեղեցու հատակագծային հորինվածքի և ճարտարապետական լուծումների առանձնահատկությունները՝ նկատելի են տարաբնույթ փոփոխություններ՝ հընթացս տարբեր ժամանակափուլե-

րի: Հայերին նվիրաբերվելուց ի վեր եկեղեցում «հայկականությանն» առնչվող միակ նյութական հետքը կարդինալներ Գ.Պ. Աղաջանյանի և Ա. Հասունյանի ներսույթում ամփոփված դամբարաններն են: Իբրև «հայկականություն»՝ այստեղ ամենուր իշխում է հայկական հետքի «կենդանի» ներկայությունը՝ ի դեմս հոգևոր մշակույթի:

4. Լևոնյան վարժարանի շենքի հատակագծային հորինվածքի ու ճարտարապետական լուծումների համատեքստում, ինչպես նաև արտաքին ու ներքին հարդարումներում ակնառու են ժամանակի ընթացքում կատարված վերափոխումներն ու բարենորոգությունները, որոնց շնորհիվ կառույցը ենթարկվել է հարմարավետ և լիարժեք շահագործմանն անհրաժեշտ փոփոխությունների: Գտնվելով Հռոմի ամենակենտրոնական և պատմականորեն կարևոր միջավայրում՝ շենքի արտաքին տեսքն ի սկզբանե և ժամանակի մեջ պահպանել է իտալական մայրաքաղաքային ճարտարապետության սկզբունքները: Այստեղ «հայկականության» նյութական հետքն առկա է ամենուր, այդ թվում՝ սենյակների մինիմալիստական ձևավորման, եկեղեցական պարագաների, կահավորանքի, միջանցքներն ու նախասրահները զարդարող քանդակների և նկարների մեջ, պատերին առկա հայատառ արձանագրություններում: Ինչպես եկեղեցու պարագայում, վարժարանում ևս գերիշխող է հայկական հետքի «կենդանի» ներկայությունը՝ ի դեմս կրթական, պատմամշակութային ու հոգևոր գործոնների և գործիչների առկայության:

Գրականություն

1. Maria Mirella De Martis. Gli Armeni nell՝Italia Medievale (VI-XV secolo), Roma - Armenia, biblioteca pontifica Vaticana, 1999, pp. 198-204.
2. Roma-Armenia, biblioteca pontifica Vaticana, 1999, p. 211.
3. Pavel Chobanian. Gli Armeni a Roma nel XIII secolo, Roma-Armenia, biblioteca pontifica Vaticana, 1999, pp. 211-215.
4. Հուշամատյան ՔՀՆՊ. Լևոնյան Հայ Վարժարանի 1883-1958, tipografia paliglotta Armena, San Lazzaro - Venezia, 1958.
5. Ալիշան Հ.Ղ., Սիսուան, Վենետիկ-Ս.Ղազար, 1885:
6. Հայ գաղթաշխարհի պատմություն, հ. երրորդ, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ պատմության ինստիտուտ, 2013:
7. Ստեփաննոս Գիուվեր, Ագոնց, Աշխարհագրութիւն չորից մասանց աշխարհի, Վենետիկ, Ս. Ղազար, 1802:
8. M. Armellini, Le chiese di Roma dal secolo IVab XIX, Roma, 1891.
9. Կարապետյան Մ.Մ., Հռոմի գաղթօջախի պատմությունից, https:\\artsakhlib.am.>2020\07
10. Թովմա Վարդապետ Խաչատրյան, Իտալիայի պատմական Հայկական եկեղեցիները, Իտալիայի Հայ Սրբերը, նշանավոր հայերը, վարդապետական թեզ, անտիպ, Մայր Աթոռ Ս. Էջմիածին, 2015:
11. Ակինեան Հ.Ն. Ցուցակ ձեռագրաց Ս. Վլաս հյուրանոցի և Լևոնյան Քահանայապետական հայ վարժարանի ի Հռոմ, Վիեննա, 1960:
12. Catholic Encyclopedia, St. Nicholas di Tolentino,1913, архивная копия от 16.01.13 г.
13. Boghos Levon Zekyan, coordinamento scientifico e redazione del catalogo GIli Armeni in Italia, de Luca edicioni d՝ arte, 1990.

14. Jiuliana Zandri, S. Nicola da Tolentino, istitutto nazionale di studi romani, Fratelli Palombi editori, 1987.

References

1. Hushamatyan QHNP. Levonyan Hay Varjharani 1883-1958, tipografia paliglotta Armena, San Lazzaro - Venezia, 1958.
2. Alishan H.Gh., Sisvan. Venetik - S. Ghazar, 1885.
3. Hay gaght'ashxarhi patmut'yun, h. errord, Erevan, HH GAA patmut'yan institut, 2013.
4. Step'annos Giuver, Agonc, Ashxarhagrut'un choric masanc ashxarhi, Venetik, S. Ghazar, 1802.
5. M. Armellini, Le chiese di Roma dal secolo IVab XIX, Roma, 1891.
6. Karapetyan M., Hr'omi gaght'o'jaxi patmut'yunic, https:\\artsakhlib.am.>2020\07
7. T'ovma Vardapet Xachatryan, Italiayi patmakan Haykakan ekeghecinery', Italiayi Hay Srbery', nshanavor hayery', vardapetakan t'ez, antip, Mayr At'or' S. E'jmiac'in, 2015.
8. Akinean H.N. Cucak d'er'agrac S. Vlas hyuranoci ev Levonyan Qahanayapetakan hay varjharani i Hr'om, Vienna, 1960.

АРМЯНСКИЙ СЛЕД В ИТАЛИИ: АРМЯНСКАЯ КАТОЛИЧЕСКАЯ ЦЕРКОВЬ СВ. НИКОЛАЯ ТОЛЕНТИЙСКОГО И АРМЯНСКИЙ КОЛЛЕДЖ ЛЕВОНЯН В РИМЕ В XVI-XXI ВВ.

ЛЮСИН МАМЯН*

Для цитирования: Мамян, Люсин. “Армянский след в Италии: Армянская католическая церковь Св. Николая Толентийского и Армянский колледж Левонян в Риме в XVI-XXI вв.”. *Искусствоведческий журнал,* N 1 (2022): 231-245. DOI: 10.54503/2579-2830-2022.1(7)-231

В настоящей статье представлены тесные культурно-исторические связи армян с Италией в 19 в., выявлены глубокие культурные корни этих контактов. Рассматривается ряд важных по своему значению памятников материальной культуры, созданных и используемых армянами в результате их деятельности в Италии в период средневековья.

Объектом изучения являются два памятника материальной культуры – армянская католическая церковь Св. Николая Толентийского и армянский колледж Левонян. Их исследование проводится на основе критического и хронологического метода в контексте исторического развития, а также в плане их архитектурных решений и особенностей. Научно-исторический анализ этих двух памятников базируется на богатом источниковедческом материале, освещающем важнейшие исторические события, которые послужили толчком для дальнейшего развития конфессиональных и культурных контактов между Арменией и Италией.

* Доцент кафедры теории архитектуры, реставрации и реконструкции историко-архитектурного наследия, изящных искусств и истории НУАСА, lusarx66@gmail.com, статья представлена 20.01.2022, рецензирована 27.02.2022, принята к публикации 20.05.2022.

Ключевые слова: армянский след, Италия, Рим, колледж Левонян, церковь Св. Николая Толентийского, архитектура, фрески.

THE ARMENIAN TRACES IN ITALY: ARMENIAN CATHOLIC CHURCH OF ST. NICHOLAS OF TOLENTINO AND ARMENIAN LEVONIAN COLLEGE OF ROME IN THE 16TH-21ST CC.

LYUSIN MAMYAN*

For citation: Mamyan, Lyusin. "The Armenian Traces in Italy: Armenian Catholic Church of St. Nicholas of Tolentino and ARMENIAN Levonian College of Rome in the 16TH-21ST cc.", *Journal of Art Studies,* N 1 (2022): 231-245. DOI: 10.54503/2579-2830-2022.1(7)-231

The given article presents the Armenian-Italian cultural and historical ties in the 19th century, the deep cultural roots of these interactions are revealed. A number of important monuments of material culture, created and used by the Armenians as a result of their activities in Italy during the Middle Ages, are considered.

The object of study are two monuments of material culture – the Armenian Catholic Church of St. Nicholas of Tolentino and the Levonian Armenian College. Their study is carried out on the basis of a critical and chronological method in the context of historical development, as well as in terms of their architectural solutions and features. The scientific-historical analysis of these two monuments is based on a rich sourceological material elucidating the most significant historical events that served as an impetus for the further development of confessional and cultural contacts between Armenia and Italy.

Key words: Armenian trace, Italy, Rome, Levonian College, St. Nicholas of Tolentino Church, architecture, frescoes.

* Associate Professor at the Chair of Theory of Architecture, Restoration and Reconstruction of Historical-Architectural Heritage, Fine Arts and History of the NUACA, lusarx66@gmail.com.
The article was submitted on 20.01.2022, reviewed on 27.02.2022, accepted for publication on 20.05.2022.

UDC : 929: 781(479.25) Komitas + 78.083.4(479.25)
DOI: 10.54503/2579-2830-2022.1(7)-246

THE STUDY OF LULLABY GENRE AND ITS SUBTYPES: SINCE KOMITAS TO NOWADAYS

ANI HAKOBYAN*

For citation: Hakobyan, Ani. "The Study of Lullaby Genre and its Subtypes: Since Komitas to Nowadays", *Journal of Art Studies,* N 1 (2022): 246-255. DOI: 10.54503/2579-2830-2022.1(7)-246

The presented article is focused on the study of the lullaby and grounds for the existence of subtypes within the genre, which clearly differ from each other in their structure and composition principles. Observations on this subject can be seen in the works of Komitas, later in the works of musicologists Robert Atayan, Margarita Brutyan, Mushegh Aghayan, Hasmik Apinyan, as well as in the works of ethnographers Roza Grigoryan and Hripsime Pikichyan.

We attempted to combine their observations and propose our own approach, as well as to classify these groups of lullabies by type, based on a comprehensive analysis. Among other academic achievements of Komitas, it should be noted that he made the first attempt at genre classification of Armenian traditional music, in which, however, the lullaby is not yet recognized as an independent phenomenon. Komitas divided the lullabies into two groups; one of which he considered a component of women's lyrical song and the other a component of the women's work song.

This approach suggests that in the lullabies recorded by Komitas or simply heard by him in rural settings, Vardapet identifies the presence of two completely unequal groups within the same genre that performed a particular function and had specific artistic and structural content.

A significant stage in the development of Armenian ethnomusicology was Margarita Brutyan's research work, which initiated the development of genre classification. It was then that the lullaby was rightfully presented as an independent genre with a specific function and distinct musical and poetic characteristics. However, even in this case, the existence of clearly separate sub-genres within it was not taken into account.

Musicologists Mushegh Aghayan, and later Hasmik Apinyan in their articles have emphasized the presence of two typological structures in lullabies. They distinguish between improvisational lullabies and songs of other genres, where the chorus was performing the lullaby function. This is quite common phenomena; however, in our opinion, such subdivision based only on thematic indicators is incorrect.

R. Grigoryan, an ethnographer and a great expert on children's folklore, following Komitas, in fact considers this genre as a separate part of the lyrical song, while H. Pikichyan, relying on the results of several targeted scientific expeditions carried out in the second half of the 20th century, notes that three key structures are defined in lullabies: regular, improvisational and their combination. Based on the vast number of recorded samples

* Researcher at the Department of Folk Music of NAS RA Institute of Arts, anifolkmusicologist@gmail.com, the article was submitted on 02.03.2022, date of review: 05.04.2022, date of acceptance for publication: 20.05.2022.

existing today, and supported by musicological analysis of the latter in terms of structure, modes, themes, text-melodic correlation, etc., we identify two subtypes within the genre of lullaby, emphasizing the similarities and differences between them.

Thus, about a hundred years ago, songs performed while rocking an infant have attracted attention; however, they were considered to be a part of a particular genre (Komitas). The attitude towards the lullaby as an independent genre of Armenian folklore was generated about a quarter of a century ago (M. Brutyan). At the present stage, using the massive material collected so far, we present our concept of the genre, according to which traditional Armenian lullabies are an independent genre according to the above criteria, which, in turn, are divided into subgenres: ***standard lullabies*** and ***improvised lullabies.***

Key words: lullaby genre, Armenian traditional music, Komitas, women's work songs, women's lyrical songs, standard lullabies, improvised lullabies.

Introduction

Previous works addressing Armenian lullabies have demonstrated the existence of subtypes within the genre on the basis of melodic and textual content. Although classifying lullabies into subtypes has been proposed in the pieces of legendary Komitas, and later by Robert Atayan, Margaret Brutyan, Mushegh Aghayan, Hasmik Apinyan and ethnologists Roza Grigoryan and Hripsime Pikichyan [11, pp. 20-27] a comprehensive investigation, analysis and interpretation of these subtypes, especially in musicology, remains incomplete. This paper aims to synthesize the varying observations of these authors in order to generate a new perspective on lullaby subtypes. In doing so, this paper proposes new terms that will clarify and reliably codify the various subtypes of Armenian lullaby.

Lullaby genre in the interests of musicologists

The work of Komitas Vardapet in the early 20th century, laid the scientific foundations of inquiry into Armenian music. Besides collecting folklore examples – a task implemented before by other prominent intellectuals, Komitas examined musical content and was the first to propose a theoretical approach in the classification of the material. Later, R. Atayan – a specialist of Komitas formalized an entire classification system [5, pp. 7-11] of genres of Armenian musical folklore founded on the Komitas model. It should be noted that Komitas applies the term "type", equivalent to the term "genre" in French, to characterize the various modes of Armenian music in regard to thematic content and social function. Notably, Komitas did not classify the lullaby as a separate genre, but rather considered lullabies to exist within two different genres: some classified as "lyric songs" and others as women's "work songs".

Alternatively, in the 20th century musicologist Margaret Brutyan provides a varying model classification concerning Armenian folk music. Brutyan's system accounts for a range of stylistic, linguistic and thematic attributes, patterns in musical development, as well as the social contexts or practical functions of performances [3, p. 99]. Brutyan's most eminent work, *Armenian Folk Music*,

details the main genres of traditional and popular music up until contemporary times. In Brutyan's work, the lullaby is introduced as a distinct, independent genre. Brutyan states, "Some experts point out that lullabies should be included in the genre of women's work song since women put their babies to sleep as they do other necessary household chores, and that the rocking and singing required to put a baby to sleep is similiar to the degree of repetitive motion wasted in other housework". However, Brutyan maintains a position that the lullaby should be considered an independent genre, based on the premise that lullabies are "distinguishable from other songs based on their own thematic features, the uniqueness of their musical language and function" [3, p. 194].

Today many scholars, and I personally agree with M. Brutyan, that lullabies convey a distinct genre in terms of musical content, function, melodic-textual relationship, characteristic phrasing and by their rich expression of linguistic and musical dialects conditioned by regional zones. Nevertheless, it is also necessary to consider the manifestations of lullaby subtype in the genre. Thus, since Komitas's and Brutyan's approaches are both conceptually valid based on the ethnographic material collected in their time, I propose to unite these two models and reconsider the core features of the genre.

Until now an attempt to subtype the lullabies, but in a different approach, was done by musicologist Mushegh Aghayan [1, pp. 39-51]. His approaches were continued in scientific interests and articles of musicologist Hasmik Apinyan [2, pp. 165-175]. Her observations were more fundamental and purposeful, but unfortunately incomplete, because of her death. She divided lullabies into two *typical constructions* [2, p. 166].

In the first group, H. Apinyan rightly classifies the improvisational style lullabies that could be sung for that moment and be forgotten. But in a strange way to us as an example, among other right samples, presents a lullaby from stable subtype which was secondary recorded nearly 60 years later by other collector and informant [10, p. 58].

In the second group, the samples classified according to the thematic collaboration with other genres. According to musicologists those types of songs are nearer to be called historical, lament or other genres than lullabies, because only in refrain parts we can "indicate" that it is sung for making child asleep.

We think thematic pleadings are inevitable, moreover, it is a "compulsory" phenomenon in folklore and sub typing any genre by that aspect is unacceptable for us.

Lullaby genre in the interests of linguists

Historically speaking, ethnographic documentation of Armenian folk music initially only entailed text without musical notation. By the middle of the 20th century, there existed a large amount of folklore textual materials devoted to the theme of children. This data was enriched by a number of targeted expeditions

conducted by ethnologist and scholar of children's folklore Roza Grigoryan [4]. In her book Grigoryan divides children's folklore into several subgroups, most of which are songs performed for making babies to sleep. Echoing Komitas, Grigoryan presents cradle songs as part of the "lyrical genre" and also adds: "...many of these songs are fixed, exciting compositions containing a wide range of content and a diverse profile of expressions" [4, p. 33]. Furthermore, Grigoryan also partially had spoken about that the songs performed to put children to sleep can be either fixed or improvised using an array of folkloric motives: bearing in both cases the stamp of traditional thinking and the features of a unified genre.

This latter idea was more thoroughly developed by ethnologist Hripsime Pikichyan, who based her findings upon a huge amount of new ethnographic material retrieved by targeted expeditions conducted by the National Academy of Sciences throughout the Republic of Armenia. Contrary to Grigoryan's intrest in fixed types, Pikichyan focused on songs that mothers improvised in the act of putting their children to sleep. Pikichyan indicates that, "The lullabies singing in Armenia are diverse in style and are generally fixed or improvised in structure" [11, p. 20].

The differences and similarities in lullaby subgenres

Now as we have a general history of how the lullaby genre was introduced by musicologists and how linguists have classified lullabies, let us examine the aesthetic attributes of each respective subtype. By the way, we also found observations of two fundamentally different subtypes of cradle songs in other cultures, too [12].

Let us now present the musical characteristic traits that are observed in subgenres: by emphasizing similarities and differences between them.

Let us start with the similar traits:

- Function
- characteristic
- preferred modes (mainly Aeolian)
- stable rhythm (sometimes)
- textual motif (formulaic text)
- praise, devotion, exaggeration to the child
- repetitive words or phrases
- unrelated topics, and as a result
- songs that border two or more genres

As mentioned by Komitas, the songs of Armenian villagers are insepa-rable from their place and context. Whether of social, labor or spiritual significance, genres of folklore provide a mirror into imaging the lifestyle of its creators [6, pp. 30-31]. Additionally, we can confidently say that the lullaby, as a phenomenon, existed before even the concept of nation and national thinking. As national thought and its corresponding course of cultural development emerged in history, lullabies

became to reflect the most exemplary expression of traditional art. Lullabies have been sung by all nations, it exists there where birth and life exist.

The nature of lullabies, regardless of subgenre, is derived from the function of the genre which is to sooth a child to sleep. Consequently, these songs are characterized by the melodiousness and smoothness of the melody, the tranquil rhythm.

We have examined more than 100 lullabies and we can conclude that, again regardless of subgenre, usually Aeolian mode with inversions is used in those songs.

The textual motifs of Lullabies are the elemental expressions, phrases and words that comprise the genre. There are general wandering phrases ("tree leaves as blankets over you", "wind is for lull you", "bird will give you milk", "but it does not love you enough to feed", etc...). The same phenolmenon is fixed by linguist Hasmik Matikyan in English lullabies too [9, pp. 228-229].

Additionally, praising the child, sometimes exaggerated to extremes, seem to be an essential part of performing a lullaby. Singers express their unique blessings and boundless sentiments to the baby, comparing it with the eternal wonders in nature: the Sun, the Moon, and the stars [7, pp. 234-239].

Duplicate-syllables and duplicate words are typical features in these songs. These duplicates are so important that locals give the genre name by those words: "nana" or "ninri" in Lori, "lay-lay" in Vayots Dzor, "ruri" in Sasun, "hayrur" in Shatakh, etc... Duplicates and duplicate words are one of the most important elements of lullabies if we consider that singers often sing freely in the thematic sense, and may often deviate from the original theme. For instance, the singer of a lullaby can wander into the thematic material from other genres such as historical legends, love songs, and lament, as well. In these cases, the duplicate-syllables function to summarize and complete the singer's thoughts by "returning" them to the lullaby itself, fulfilling its desired function of sleeping the child.

The differences between the subgenres of the study are as follows:

- structure
- duration (size of song)
- range (diapason)
- musical and textual bodies and their connection
- the "deviating" theme

It is known that regardless to genre traditional songs are inherited through the oral tradition. The same is with ***stable*** lullabies: they were created in history by talented singers, accepted by listeners, admired, circulated via repetition, undergone changes and formalized to become fixed, stable, complete songs. Their historical precedence is affirmed by their melodicism as well as in their poetics composed of ancient folk formulas. They contain textual imagery and memories of vivid historic geography, events and tragedies. The songs of traditionally transmitted, ***stable*** subgenre are adhering a constant structure containing 5 or 7-8 lines per stanza. Furthermore, *stable* lullabies are typically sung in a wide range.

The lullabies classified in the ***improvisational*** subgenre were collected mostly in the second half of the 20th century throughout the Republic of Armenia. I have already published a study on the basis of 34 improvised lullabies collected in Vayots Dzor [8, pp. 116-123]. Based on that study we can conclude that the characteristic traits of the improvisational include: duplicate syllables and words, child praising expressions, as well as information about family members and descriptive narrations of the household, and their own emotional mood. In terms of the melodic content, the improvised lullabies are exhibiting a small range of a di-chord, tri-chord or tetra-chord. The melodic lines do not contain leaps and the songs are often structured via repeating melodic and rhythmic figures.

Conclusion

Thus, the songs that accompanied the child's sleeping process earned attention about a century ago. At first step that songs were classified in some genres (Komitas). The lullaby as a separate genre was introduced about a quarter of a century ago (M. Brutyan). Currently, using the large material collected to date, we analyzed and introduced our concept of lullaby genre. According to which traditional Armenian lullabies are both independent and at the same time divided into subtypes: ***stable and improvisational lullaby songs***.

In conclusion, different scholars have classified the practice of lullabies in different theoretical and conceptual terms. Using the ethnographic material we have thus far this research wished to reinforce and further build upon the typological models presented by Komitas, R. Atayan, M. Aghayan, H. Apinyan, M. Brutyan, R. Grigoryan and H. Pikichyan. In doing so, this research substantiated that Armenian lullabies should be conceived as an independent genre containing two subgenres: *fixed*, *stable* songs inherited through oral transmission, and *improvisational* songs realized in the moment of cradling the baby to sleep.

References

1. Աղայան Մ., Մի ակնարկ ժողովրդական օրորների մասին («Նանա»-ներ), Տեղեկագիր հայկական ՍՍՌ գիտությունների Ակադեմիայի, Երևան, 1948, N 8, էջ 39-51:
2. Ափինյան Հ., Օրորոցային երգի ժանրը Շիրակի ժողովրդական երգարվեստում, Գիտական աշխատություններ, III հատոր, էջ 165-175:
3. Բրուտյան Մ., Հայ ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործություն, Երևան, «Ամրոց գրուպ», 2004:
4. Գրիգորյան Ռ., Հայ ժողավրդական օրորոցային և մանկական երգեր, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1970:
5. Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, հատոր 10, կազմեց և ծանոթագրեց Ռ. Աթայան, խմբ. Ռ. Աթայան, Գ. Գյոդակյան, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2000:
6. Կոմիտաս, Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ, կազմեց Ռ. Թերլեմեզյանը, Երևան, 1941:

7. Հակոբյան Ա., Օրհնանքն ու անեծքը իբրև բանաձևային բանահյուսության տեսակ հայ օրորներում, Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական XI նստաշրջանի նյութեր, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2017, էջ 234-239:

8. Հակոբյան Ա., Վայոց Ձորի օրորների երաժշտական բարբառի հետազոտության փորձ՝ 33 և մեկ օրորերգի օրինակով, Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական XII նստաշրջանի նյութեր, Երևան, 2018, էջ 116-123:

9. Մատիկյան Հ., Բանահյուսական օրորոցային տեքստի արարման միջավայրը, ՀՀ ԳԱԱ ՇՀՀ, հատոր 23, 2020, N 1, էջ 228-229:

10. Ժողովրդական երգեր. Ազգագրական ժողովածու, հ. I, Շիրակի երգեր: Հավաքեցին ֆոնոգրաֆով Մելիքյան Սպ. և Տեր-Ղևոնդյան Ան.: Ձայնագրեց Սպիրիդոն Մելիքյան, Թիֆլիս, 1917, 152 երգ, պարերգ և խաղ:

11. Պիկիչյան Հ., Երաժշտությունը հայոց ավանդական առտնին և տոնածիսական կյանքում, Երևան, «Ամրոց գրուպ», 2012:

12. https://www.bbc.co.uk/sounds/play/p012183s BBC, The documentary // Lullabies in the Arab World//, 1:50-րդ րոպեից այլազգի օրորներում ենթատեսակների մասին (կայքից օգտվելու օր ժամ՝ 16.03.2020, 18:43):

References

1. Aghayan M., Mi aknark jhoghovrdakan o'rorneri masin («Nana»-ner), Teghekagir haykakan SSR' gitut'yunneri Akademiayi, Erevan, 1948, N 8, e'j 39-51.

2. Ap'inyan H., O'rorocayin ergi jhanry' Shiraki jhoghovrdakan ergarvestowm, Gitakan ashxatut'yunner, III hator, e'j 165-175.

3. Brutyan M., Hay jhoghovrdakan erajhshtakan steghc'agorc'ut'yun, Erevan, «Amroc grup», 2004.

4. Grigoryan R'., Hay jhoghavrdakan o'rorocayin ev mankakan erger, Erevan, HSSH GA hrat., 1970.

5. Komitas, Erkeri jhoghovac'u, hator 10, kazmec ev c'anot'agrec R'. At'ayan, xmb. R'. At'ayan, G. Gyodakyan, Erevan, HH GAA «Gitut'yun» hrat., 2000.

6. Komitas, Hodvac'ner ev usumnasirut'yunner, kazmec R'. T'erlemezyany', Erevan, 1941.

7. Hakobyan A., O'rhnanqn u anec'qy' ibrev banad'evayin banahyusut'yan tesak hay o'rornerum, Eritasard hay arvestabanneri gitakan XI nstashrjani nyut'er, Erevan, HH GAA «Gitut'yun» hrat., 2017, e'j 234-239.

8. Hakobyan A., Vayoc D'ori o'rorneri erajhshtakan barbar'i hetazotut'yan p'ord'՝ 33 ev mek o'rorergi o'rinakov, Eritasard hay arvestabanneri gitakan XII nstashrjani nyut'er, Erevan, 2018, e'j 116-123.

9. Matikyan H., Banahyusakan o'rorocayin teqsti ararman mijavayry', HH GAA ShHH, hator 23, 2020, N 1, e'j 228-229.

10. Jhoghovrdakan erger. Azgagrakan jhoghovac'u, h. I, Shiraki erger: Havaqecin fonografov Meliqyan Sp. ev Ter-Ghevondyan An.: D'aynagrec Spiridon Meliqyan, T'iflis 1917, 152 erg, parerg ev xagh.

11. Pikichyan H., Erajhshtut'yuny' hayoc avandakan ar'tnin ev tonac'isakan kyanqum, Erevan, «Amroc growp», 2012.

12. https://www.bbc.co.uk/sounds/play/p012183s BBC, The documentary//Lullabies in the Arab World//, 1:50-rd ropeic aylazgi o'rornerum ent'atesakneri masin (kayqic o'gtvelu o'r jham՝ 16.03.2020, 18:43).

ՕՐՈՐԻ ԺԱՆՐԻ ԵՎ ՆՐԱ ԵՆԹԱՏԵՍԱԿՆԵՐԻ ՈՒՍՈՒՄՆԱՍԻՐՈՒԹՅՈՒՆԸ. ԿՈՄԻՏԱՍԻՑ ՑԱՅՍՕՐ

ԱՆԻ ՀԱԿՈԲՅԱՆ*

Հղման համար. Հակոբյան, Անի: «Օրորի ժանրի և նրա ենթատեսակների ուսումնասիրությունը. Կոմիտասից ցայսօր»: *Արվեստագիտական հանդես,* N 1 (2022): 246-255. DOI: 10. 54503/2579-2830-2022.1(7)-246

Հոդվածը նվիրված է օրորի ժանրի ուսումնասիրությանը, ինչպես նաև դրա ներսում գոյություն ունեցող միմյանցից կառուցվածքով ու շարադրման սկզբունքներով հստակ տարբերվող ենթատեսակների գոյության փաստի հիմնավորմանը: Երևույթի նախնական դիտարկումներ կարելի է տեսնել դեռևս երաժշտագետներ Կոմիտասի, ապա Ռոբերտ Աթայանի, Մարգարիտ Բրուտյանի, Մուշեղ Աղայանի, Հասմիկ Ափինյանի, ինչպես նաև ազգագրագետներ Ռոզա Գրիգորյանի, Հռիփսիմե Պիկիչյանի աշխատություններում: Մենք դրանք մեկտեղել և առաջարկել ենք սեփական մոտեցումը, ինչպես նաև համապարփակ վերլուծության հիման վրա դասակարգել ենք օրորոցային երգերի այս խմբերը՝ ըստ տեսակների:

Հայ ավանդական երաժշտության ժանրային բաժանման առաջին քայլը, ի թիվս այլ գիտական նվաճումների, կատարեց Կոմիտասը: Ըստ նրա՝ օրորը առանձին ժանր չէ. դրանց մի խումբը մաս է կազմում կանանց աշխատանքային երգերի, մյուսը՝ քնարական երգերի: Նման մոտեցումը հուշում է, որ արդեն իսկ Կոմիտասի գրառած կամ թեկուզ գեղջկական միջավայրում լսած օրորներում Վարդապետը նկատել է նույն գործառույթն ուղեկցող ժանրում գեղարվեստականությամբ և կառուցվածքով անհամարժեք երկու խմբերի գոյության հանգամանքը: Մենք, հիմք ընդունելով այսօր ձեռքի տակ ունեցած ձայնագրված նմուշների ահռելի քանակը, դրանց երաժշտագիտական վերլուծությունը՝ ըստ կառուցվածքի, ձայնակարգի, թեմատիկայի, խոսք-մեղեդի կապի և այլ ցուցիչների, առանձնացնում ենք օրորի ժանրի երկու ենթատեսակ՝ ընդգծելով այդ խմբերում առկա ընդհանրություններն ու տարբերությունները:

Այսպիսով, երեխային քնեցնելու գործառույթն ուղեկցող երգերն իրենց տեսակներով շուրջ մեկ դար առաջ արժանացել են ուշադրության՝ համարվելով, սակայն, այս կամ այն ժանրի մաս կազմող (Կոմիտաս), իսկ իբրև ինքնուրույն ժանր հայ ֆոլկլորագիտության մեջ օրորը ներկայացավ շուրջ քառորդ դար

* ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի ժողովրդական երաժշտության բաժնի գիտաշխատող, anifolkmusicologist@gmail.com, հոդվածը ներկայացնելու օրը՝ 02.03.2022, գրախոսելու օրը՝ 05.04.2022, տպագրության ընդունելու օրը՝ 20.05.2022:

առաջ (Մ. Բրուտյան): Այս փուլում, օգտվելով մինչ օրս հավաքված ստվար նյութից, ներկայացնում ենք ժանրի վերաբերյալ մեր հայեցակարգը, ըստ որի, հայ ավանդական օրորները վերը հիշատակված չափանիշներով և՛ ինքնուրույն են, և՛ բաժանվում են ենթատեսակների՝ ***կայունացած օրորներ*** և ***հանպատրաստից հորինված օրորելու երգեր***:

Բանալի բառեր՝ օրորի ժանր, հայ ավանդական երաժշտություն, Կոմիտաս, կանանց քնարական երգեր, կանանց աշխատանքային երգեր, կայունացած օրորներ, հանպատրաստից հորինված օրորներ:

ИЗУЧЕНИЕ ЖАНРА КОЛЫБЕЛЬНОЙ И ЕГО ПОДВИДОВ: ОТ КОМИТАСА ДО НАШИХ ДНЕЙ

АНИ АКОПЯН*

Для цитирования: Акопян, Ани. “Изучение жанра колыбельной и его подвидов: от Комитаса до наших дней”. *Искусствоведческий журнал,* N 1 (2022): 246-255. DOI: 10.54503/2579-2830-2022.1(7)-246

Настоящая статья посвящена изучению жанра колыбельной и обоснованию существования подвидов внутри жанра, явно отличающихся друг от друга по своему строению и принципам композиции. Этот вопрос рассматривается в работах Комитаса, позднее – музыковедов Роберта Атаяна, Маргариты Брутян, Мушега Агаяна, Асмик Апинян, а также этнографов Розы Григорян и Рипсиме Пикичян. Мы постарались обобщить эти подходы и предложить свой, а также классифицировать эти группы колыбельных по типам на основе комплексного анализа.

Среди прочих научных достижений Комитаса ему принадлежит первая попытка жанровой классификации армянской традиционной музыки, в которой, впрочем, интересующий нас жанр еще не представлен в виде самостоятельного явления. Комитас подразделяет колыбельные на две группы, одна из которых является составляющей жанра женской лирической песни, вторая – жанра женской трудовой песни. Подобный подход позволяет предположить, что в колыбельных, записанных Комитасом или просто услышанных им в деревенском быту, выявляются две совершенно не равнозначные по своему художественному значению и структуре группы внутри одного жанра, выполняющего конкретную функцию.

* Научный сотрудник отдела народной музыки Института искусств НАН РА, anifolkmusicologist@gmail.com, статья представлена 02.03.2022, рецензирована 05.04.2022, принята к публикации 20.05.2022.

Взяв за основу огромное число существующих сегодня записанных образцов и опираясь на музыковедческий анализ последних в соответствии со структурой, ладом, тематикой, текстово-мелодической связью и т.д., мы выделяем два подвида в жанре колыбельной песни, подчеркивая сходство и различие этих групп.

Таким образом, около ста лет назад песни, сопровождающие процесс убаюкивания ребенка, привлекли к себе внимание, вместе с тем они рассматривались как составляющая часть того или иного жанра (Комитас). Отношение к колыбельной песне как к самостоятельному жанру армянского фольклора сформировалось около четверти века назад (М. Брутян). На основе собранного к настоящему времени обширного материала в статье представлена наша концепция жанра, согласно которой традиционные армянские колыбельные песни по вышеназванным критериям являются самостоятельным жанром, в свою очередь, подразделяющимся на подвиды: ***стандартные колыбельные песни*** и ***колыбельные песни импровизационного типа***.

Ключевые слова: жанр колыбельной, армянская традиционная музыка, Комитас, женские лирические песни, женские трудовые песни, стандартные колыбельные песни, колыбельные песни импровизационного типа.

UDC : 956.94 + 77(479.25)
DOI: 10.54503/2579-2830-2022.1(7)-256

JERUSALEM THROUGH THE EYES OF ARMENIAN PHOTOGRAPHERS: GARABED KRIKORIAN, JOHANNES KRIKORIAN, ELIA KAHVEDJIAN

HERAG HERKELIAN* (Canada, Montreal)

For citation: Herkelian, Herag. "Jerusalem through the eyes of Armenian photographers: Garabed Krikorian, Johannes Krikorian, and Elia Kahvedjian", *Journal of Art Studies,* N 1 (2022): 256-264. DOI: 10.54503/2579-2830-2022.1(7)-256

The article is dedicated to the development of the art of photography in Jerusalem, the foundation of which was laid by Armenians. The three presented photographs reflect the episodes and realities of the daily life of the inhabitants of Jerusalem in the first half of the 20th century – until the beginning of the Second World War. The authors are Garabed Krikorian, Johannes Krikorian and Elia Kahvedjian. The work of Armenian photographers is a special documentary material about Jerusalem at the end of the 19th century – the beginning of the 20th century, becoming an important contribution to the history of Jerusalem. They are the pioneers of photography in the Middle East. The Armenians of Jerusalem connect their history with the history of the Jewish people, since both peoples suffered many trials, including genocide. However, both peoples survived and continue to coexist side by side in the Old City, bringing them together and uniting them.

Key words: Armenian photographers, Jerusalem, Garabed Krikorian, Johannes Krikorian, Elia Kahvedjian, Ottoman Empire, Old City.

Introduction

One of the first Armenian-Jewish connection can be traced back to the pre-Christian period. During the 1st century BCE, Armenian King Tigran the Great expanded the borders of Armenia, stretching it from the Caspian Sea all the way to the shores of the Mediterranean, by conquering parts of Cappadocia, Mesopotamia, Phoenicia, Syria, and Palestine. During his reign, he forced a significant number of Jews to settle in Armenia, increasing the Jewish population in Northern Mesopotamia.[1] It is widely known and accepted that since this first connection there has been an Armenian presence in Jerusalem, a city where people belonging to various cultural and religious backgrounds lived next to each other. As the Armenian population in the city grew significantly during the 4th and 5th centuries CE, the Armenian Quarter was already established, and became one of the four main principal sections of the Old City. Being Christian, the Armenians consider the Armenian Apostolic Church a national institution, for it is not possible to be part of the church without being part of the Armenian nation. This gives a unique feature to the Armenians, thus separating them from the other Christians, leading them to have their own Quarter

* Bachelor of Arts and Art History, Bachelor of Archaeology and Ancient World History, Royal Bank of Canada, Credit Adjudicator, hergelian@gmail.com. The article was submitted on 21.02.2022, reviewed on 28.03.2022, accepted for publication on 20.05.2022.

in the city.[2] In 638 CE, following the Arab conquests, the Armenian Patriarchate of Jerusalem had already reached a stature that was equal to that of the Greeks. The community had great freedom in exercising their national and religious customs and rituals up until the conquest of Jerusalem by the Ottoman Turks from the Mamluks.[3] Thus, throughout the history of the city, Jerusalem's Armenian community has witnessed the main historic events that took place in the region, and has made a positive contribution to the Holy City.

Among one of its greatest contributions to the city by this group was occasioned by the introduction of photography. If one wishes to explore the lifestyle of Jerusalem during the late 19th and the early 20th centuries, it is useful to look at old photographic images dating from that time. In the Ottoman Empire, photography was considered something to be practiced by "unbelievers," for creating images of humans was against Moslem belief. Thus, only certain minorities found within the Ottoman Empire practiced photography – mainly Christians. With the gradual expansion of European missionaries in Istanbul, and with the birth of the Armenian Literary Renaissance in the 1840s, the Armenians were encouraged to take up many arts and crafts practices, as well as photography. The Armenian Abdullah brothers were the most widely recognized photographers in Istanbul, to the point where they became the official photographers of the Sultan's palace, and they had no significant competition for this industry in the city. Thus, Armenians turned to Jerusalem in order to experiment with photography there, making them the pioneers of this profession in the region.

The first photography school was opened in the Sourp Hagop (Saint James) Monastery by Armenian Patriarch (and practitioner of photography) Yessai Garabedian in 1859. This establishment trained many Armenian photographers, who dominated the photography market in the Middle East up until the first half of the 20th century.[4] The object of this paper is to discuss three significant photographs taken by three different Armenian photographers in Jerusalem, Garabed Krikorian, and his sons Johannes Krikorian and Elia Kahvedjian. Each of these images has its own story, related to the history of the personal lives of the photographers and also that of the city of Jerusalem. The first photograph to be discussed is the portrait of Mrs. Krikorian at the American Colony of Jerusalem (Fig. 1) taken by her husband. The role of the colony will be discussed in greater depth, as well as its contributions to the city of Jerusalem. This will be followed by the portrait of Najla Krikorian (Fig. 2), which explores an interesting story that happened for the Krikorian family relating to their profession of photography. The third photograph is by Armenian Genocide survivor Elia Kahvedjian, representing Jews praying in front of the Western Wall (Fig. 3). Through this last photograph, the paper aims to represent the situation of the Jews in this part of the world at a time when their existence was endangered in certain parts of Europe, thus analyzing the degree of importance of Jerusalem for the Jews. The paper will conclude by summarizing the Armenian photographers' contribution to Jerusalem.

Garabed Krikorian

Garabed Krikorian was an Armenian resident of Jerusalem. After the opening of the photography institute by the Armenian Patriarch, Krikorian, he, along with his brother, joined the school and stood out as one of the best students. During the 1870s, he opened his own photographic studio on Jaffa Road, where he started taking pictures of pilgrims, tourists, and prominent local figures. He devoted himself mainly to portraiture. He gained much recognition after becoming the official photographer of German Kaiser Wilhem II when the latter was on a visit of the Holy Land in 1878.[5] His studio was the first of its kind in the region, making him an important figure, whom people from different parts of the Middle East came to in order to be photographed.

In the photograph chosen we see Krikorian's wife seated in a swinging chair, knitting. Her location is identified as the American Colony house of Jerusalem. The photograph is believed to have been taken around 1900-1920, the years preceding the collapse of the Ottoman Empire. Those were also the years when the American Colony was the most active in Jerusalem. Established in the 1880s, members of the American Colony would engage in various educational, charitable, and commercial projects. The members were mainly European and American missionaries and entrepreneurs who brought with them their experiences in various skills, such as trading, agriculture and domestic crafts. The American Colony had its own agricultural fields, weaving rooms, woodworkers and blacksmiths, and animal raisers, making it a large fully self-sufficient community. It also functioned as a hostel for foreign (mainly European) visitors. After the First World War, the Colony created an orphanage for children whose families were ravaged during the war.

Many of the younger members of the Colony were photographers and had their own department, which was created in 1898. They produced prints, photograph albums, postcards, panoramic photos of Jerusalem, as well as lantern slides, which were sold via the Colony's store. They provided help for visiting photographers. They performed various other tasks as well, such as producing "biblical" scenes of the Holy Land, which usually did not depict people, but rather only landscapes of Jerusalem and its surroundings; mosques, churches, village-homes, streets, and documentation of Jerusalem as a whole were their focus. The department had also collaborated with local photographers, most notably with Garabed Krikorian and his main competitor at the time, Khalil Ra'ad. These two were usually hired by the American Colony to record important events and school graduation ceremonies. Other than that, they would sell images (especially in the form of postcards) created by the local photographers. One of the most common subjects of photography in the case of Krikorian was taking pictures of local residents who came to him dressed formally and photographed, either as a whole family, or as separate members of a family (one of the spouses, for example). The objective was for a family to show its high "bourgeois" social status and wealth through magnificently captured photographs.[6] As this demonstrates, the relationship between Garabed Krikorian and

the American Colony is significant. This can give us a reasonable explanation of why we have a photograph of Mrs. Krikorian weaving while she is in the American Colony house. Since on the one hand there was the American Colony which arranged for volunteer work in many aspects of life, and on the other hand they were also collaborating with Garabed Krikorian and helping him in selling and distributing his photographs, it can be interpreted that his wife would have decided, in her turn, to lend a hand to the American Colony herself, by becoming a member of the weaving room. This was probably her way of expressing gratitude towards the American Colony, for the organization was providing great help and contributing a lot to the people of Jerusalem when the entire region was facing serious hardships due to ongoing political instability in the Ottoman Empire, followed by the First World War. Also since, as mentioned above, there was a tradition of being photographed in such a manner or in such a place which suggested high social status, it can be argued that Krikorian wanted to take a photo of his wife in the American Colony House in order to show that his family was in close contact with a foreign establishment that was highly respected throughout the region.

Following the fall of the Ottoman Empire and the establishment of the British Mandate of Palestine, Jerusalem saw an era of growing urbanization, as well as technological advances, brought from Europe. At this time photography became much more significant as it was a sign of modernity in the region. A new urban class emerged within Palestinian society, which adopted a more European lifestyle, and started to perceive Bedouins and other so-called peasants as people with exotic Oriental traits, to which they did not belong. Thus, such photos were produced from the studios, with models dressed as Bedouins and/or villagers in order to represent this unique oriental character that was now already understood as something not part of British Palestine. It also became a trend for these aristocratic families to be photographed dressed in such costumes. The studios such as Krikorian's had a reserve of such traditional costumes in order to satisfy their customers' demands.[7]

Johannes Krikorian

The second photograph of this paper represents Najla Krikorian dressed as a Bedouin. This is one of the classic examples that demonstrates the demand for Oriental themed photographs. This image, however, has a unique story of its own. It is true that while Armenians brought photography to Jerusalem first, they were also the ones who trained Arabs as photographers. When Garabed Krikorian opened the first photography studio in the city, he trained the first Arab photographer, Khalil Ra'ad. He was born in 1854 in the Lebanese village of Bhamdoun. His father, having converted to Protestantism, fled the village, for his compatriots were staunch

Fig. 1. Garabed Krikorian, *Mrs. Krikorian at the American Colony of Jerusalem,* 1900-1920

Fig. 2. Johannes Krikorian, *Najla Krikorian as a Bedouin,* 1921, Jerusalem

Fig. 3. Elia Kahvedjian, *Jewish Pilgrims praying to the Western Wall,* 1935, Jerusalem

Maronite Christians who considered his act a sin, and would not accept him as one of them. After his father was killed in 1860 due to sectarian conflict in Lebanon, Khalil Ra'ad and his sister were taken to Jerusalem by his mother, where they finally settled. Eventually Ra'ad grew up and became an apprentice in Krikorian's studio. Later on, he opened his own studio right in front of his former apprentice. This led to heated competition between student and teacher. It reached the point where both family members would not talk to each other. In 1913, Garabed Krikorian's son, Johannes – who returned to Jerusalem from Germany after having studied photography – put an end to the rivalry between the two families by marrying Najla, who was Khalil Ra'ad's niece.[8] Najla was considered the "peace bride" between the two families. After the marriage, Johannes Krikorian, having taken control of his father's studio, started collaborating with Khalil Ra'ad. His wife, represented in the photograph, is dressed as an Arab Bedouin, but at the same time bears an Armenian family name, creating a harmony between the two families.

Elia Kahvedjian

The Krikorian family's tradition of photography continued in Jerusalem. However, they were not the only Armenian photographers. A more recent figure was a survivor of the Armenian Genocide. As a consequence of Turkish Pan-Turkic dreams and the timing of the first World War, the Ottoman Empire took advantage and with a carefully planned methods managed to exterminate nearly one and a half million Armenians who were driven out of their ancestral homeland. The survivors of these atrocities found refuge in neighboring countries and cities.[9] Jerusalem, in its part, was a haven for Elia Kahvedjian, who later became a prominent photographer. In his words, he and his family walked for months in the Syrian Desert. His mother gave him to a Kurdish family who was passing by in order to save his life. He was raised in this family, and then put on the street, until he was taken to an orphanage in Nazareth by the American Near East Relief Organization.[10] There, by helping a teacher who was also a photographer, he learned that profession. Later on, he went to live in Jerusalem, where he opened a photography shop.[11] His works dating from the late 1920s and the 1930s are well known. One of the most notable ones is the representation of Jews praying in front of the Western Wall. The image was taken in 1935, which was a period that represents the struggle of the very existence of the Jews in Palestine and in the world. In Europe, the 1930s saw the founding of an Anti-Semitic political ideology, Nazism, under the rule of Adolf Hitler, signaling the endangerment of the Jewish existence in lands under Nazi control. This was the beginning of the preparation of another Armenian Genocide-like scenario, but this time the victims were the Jewish people. Concurrently, in the late 1920s riots took place in Jerusalem, where Arabs attacked Jewish property in order to claim the Western Wall as part of the Al-Aqsa Mosque. Thus, feelings of nationalism and religious expression were awakening in the hearts and minds of every Jew. The faith towards their religion increased, as well as their attachment to

the Holy Land. Many of the Jewish people concluded that their only salvation was the return to the homeland of their ancestors, after being scattered around the world for centuries. This idea of repatriation to the "promised land" had started since the 16th century. However, the peak of Jewish influx into Palestine occurred in the 1930s. This group had to resist both anti-Semitist ideologies and anti-Jewish sentiments.[12] Elia Kahvedjian's photograph representing Jews praying at the Western Wall expresses all of these ideas and thoughts. Such a photograph speaks to the hearts of many Jews who survived the Holocaust. Being a Genocide survivor himself, Kahvedjian knew and felt what were his Jewish friends were going through during the same period. It was a dark moment for everyone. Survivors of the Armenian Genocide still had not recovered from the Turkish criminal acts committed upon them. Jews were now about to face the same persecutions that the Armenians had faced.

Conclusion

These Armenian photographers, along with their works and productions, are an inseparable treasure of Jerusalem. Their production can be considered as important historical documents describing the lifestyle of Jerusalem during the late 19th and early 20th centuries. The analysis of these three images from three different Armenian photographers revealed important knowledge. First of all, it showed the presence of an important humanitarian organization, the American Colony of Jerusalem and its contribution to the expansion of photography in the region. Also considered in this analysis are the various thoughts and approaches to modernity at the time of the British Mandate after the First World War was understood through the portraits of wealthy Europeanized Jerusalemites dressed as peasants and Bedouins. And finally, this discussion uncovered the rise of Jewish nationalism during the decade preceding the Second World War, a crucial time for the Jewish people. The role of the Armenian photographers of Jerusalem is undeniably one of the important contributions to the history of Jerusalem.

The Armenian Quarter, although the smallest of the four districts, continues to be an important contributor to the Old City, through its unique Church, through the arts and crafts practiced by Armenian Jerusalemites, and through the heritage left behind by the Armenian pioneers of photography in the Middle East. Armenians of Jerusalem relate the story of their ancestors with that of their Jewish compatriots: both nations were conquered and ruled by different foreign powers; both endured many difficulties when they were faced with certain death; and both of them witnessed a wide-scale state-organized Genocide. And yet, in the end, both nations survived and continue to exist up till this very day, side by side, by practicing their religions in a city that brings them next to each other.

References

1. Jacob Neusner. From Mithridates I to Orodes II, Ca. 140-40 B.C.E, in *A history of the Jews in Babylonia*, 2nd printing rev. ed. Leiden: E.J. Brill, 1969, pp. 26-27.

2. Victor Azarya. Introduction, in *The Armenian Quarter of Jerusalem: urban life behind monastery walls*. Berkeley: University of California Press, 1984, pp. 1-5.

3. Bezalel Narkiss, Michael E. Stone, and Avedis K. Sanjian, The Armenian Communities of Jerusalem, in *Armenian art treasures of Jerusalem*. New Rochelle: Caratzas Bros., 1979, pp. 11-13.

4. Badr El-Hage. The Armenian Pioneers of Middle Eastern Photography. *Jerusalem Quarterly* 31, 2007, pp. 22-26.

5. Badr El-Hage. Khalil Raad, Jerusalem Photographer, *Jerusalem Quarterly* 11-12, 2001, pp. 36-38.

6. Badr El-Hage. The American Colony Photography Department: Western Consumption and "Insider" Commercial Photography, *Jerusalem Quarterly* 31, 2007, pp. 28-32.

7. Issam Nassar. Familial Snapshots: Representing Palestine in the Work of the First Local Photographers, *History and Memory* 18, 2006, pp. 141, 145-147.

8. Badr El-Hage. Khalil Raad, Jerusalem Photographer, *Jerusalem Quarterly* 11-12, 2001, pp. 34-39.

9. Victor Azarya. The Armenians in History, in *The Armenian Quarter of Jerusalem: urban life behind monastery walls*. Berkeley: University of California Press, 1984, p. 42.

10. JERUSALEM: National Geographic ARMENIAN GENOCIDE, YouTube, n.d., video, accessed November 24, 2013, http://www.youtube.com/watch?v=P2uo U-6gDOQ.

11. The finest photographs of early 20th century Palestine, shuttered in controversy. *Haaretz.com*, accessed November 24, 2014, http://www.haaretz.com/print-edition/features/the-finest-photographs-of-early-20th-century-palestine-shuttered-in-controversy-1.411086.

12. The return of the Jews to the promised land. *BBC News*, posted April 20, 1998, accessed November 24, 2013, http://news.bbc.co.uk/1/hi/events/israel_at_50/history/78597.stm.

ԵՐՈՒՍԱՂԵՄԸ ՀԱՅ ԼՈՒՍԱՆԿԱՐԻՉՆԵՐԻ ԱՉՔԵՐՈՎ. ԿԱՐԱՊԵՏ ԳՐԻԳՈՐՅԱՆ, ՀՈՎՀԱՆՆԵՍ ԳՐԻԳՈՐՅԱՆ, ԷԼԻԱ ՔԱՀՎԵՋՅԱՆ

ՀԵՐԱԳ ՀԵՐԿԵԼԵԱՆ* (Կանադա, Մոնրեալ)

Հղման համար. Հերկելեան, Հերագ: «Երուսաղեմը հայ լուսանկարիչների աչքերով. Կարապետ Գրիգորյան, Հովհաննես Գրիգորյան և Էլիա Քահվեջյան»: *Արվեստագիտական հանդես,* N 1 (2022): 256-264. DOI: 10.54503/2579-2830-2022.1(7)-256

Հոդվածը նվիրված է Երուսաղեմում լուսանկարչության արվեստի զարգացմանը, որի հիմքը հայերն են դրել: Ներկայացված երեք լուսանկարներն արտացոլում են Երուսաղեմի բնակիչների առօրյա կյանքի դրվագներն ու իրողությունները XX դարի առաջին կեսին՝ մինչև Երկրորդ համաշխարհային պատերազմի սկիզբը: Հեղինակներն են Կարապետ Գրիգորյանը, Հովհաննես Գրիգորյանը և Էլիա Քահվեջյանը: Հայ լուսանկարիչների ստեղծագործությունն առանձնահատուկ վավերագրական նյութ է XIX դարի վերջի - XX դարի սկզբի Երուսաղեմի մասին՝ դառնալով կարևոր ներդրում Երուսաղեմի պատմության մեջ: Նրանք Մերձավոր Արևելքի լուսանկարչության ռահվիրաներն են: Երուսաղեմի հայերն

* Արվեստաբանության և արվեստի պատմության բակալավր, հնագիտության և հին աշխարհի պատմության բակալավր, Royal Bank of Canada, hergelian@gmail.com, հոդվածը ներկայացնելու օրը՝ 21.02.2022, գրախոսելու օրը՝ 28.03.2022, տպագրության ընդունելու օրը՝ 20.05.2022:

իրենց պատմությունը կապում են հրեա ժողովրդի պատմության հետ, քանի որ երկու ժողովուրդներն էլ կրել են բազմաթիվ փորձություններ՝ ընդհուպ ցեղասպանություն: Սակայն երկու ժողովուրդներն էլ գոյատևեցին և շարունակում են կողք կողքի համագոյակցել իրենց մերձեցնող և միավորող Հին քաղաքում:

Բանալի բառեր՝ հայ լուսանկարիչներ, Երուսաղեմ, Կարապետ Գրիգորյան, Հովհաննես Գրիգորյան, Էլիա Քահվեջյան, Օսմանյան կայսրություն, Հին քաղաք:

ИЕРУСАЛИМ ГЛАЗАМИ АРМЯНСКИХ ФОТОГРАФОВ: КАРАПЕТ ГРИГОРЯН, ОВАНЕС ГРИГОРЯН, ЭЛИЯ КАХВЕДЖЯН

ГЕРАГ ЭРКЕЛЯН* (Канада, Монреаль)

Для цитирования: Эркелян, Гераг. “Иерусалим глазами армянских фотографов: Карапет Григорян, Ованес Григорян, Элия Кахведжян”. *Искусствоведческий журнал,* N 1 (2022): 256-264. DOI: 10.54503/2579-2830-2022.1(7)-256

Статья посвящена развитию искусства фотографии в Иерусалиме, основа которого была заложена армянами. Представленные в статье три фотографии имеют цель показать эпизоды и реалии повседневной жизни иерусалимских жителей в первой половине XX в., до начала Второй мировой войны. Авторами этих фотографий являются Карапет Григорян, Ованес Григорян и Элия Кахведжян. Творчество этих фотографов являет собой своеобразный документальный материал об Иерусалиме конца 19 – начала 20 веков, ставший важным вкладом в историю Иерусалима. Армянские фотографы стали пионерами фотографии на Ближнем Востоке. Армяне Иерусалима связывают свою историю с историей еврейского народа, поскольку на долю обоих народов выпало немало тяжких испытаний вплоть до геноцида. Но оба народа выжили и продолжают сосуществовать бок о бок в городе, который их сближает и объединяет.

Ключевые слова: армянские фотографы, Иерусалим, Карапет Григорян, Ованес Григорян, Элия Кахведжян, Османская империя, Старый город.

* Бакалавр искусствоведения и истории искусств, бакалавр археологии и истории древнего мира, Royal Bank of Canada, hergelian@gmail.com, статья представлена 21.02.2022, рецензирована 28.03.2022, принята к публикации 20.05.2022.

ՀՏԴ : 929:891.981 Խանջյան + 891.981
DOI: 10.54503/2579-2830-2022.1(7)-265

ԲՈՒՆ ԻՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԵՎ «ԿԵՂԾ» ԻՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԲԱԽՈՒՄԸ ԳՈՒՐԳԵՆ ԽԱՆՋՅԱՆԻ «ՔԵԶՆԻՑ ՊՐԾՈՒՄ ՉԿԱ» ՊԻԵՍՈՒՄ

ԿԱՐԵՆ ՄԱՆՈՒՉԱՐՅԱՆ*

Հղման համար. Մանուչարյան, Կարեն: «Բուն իրականության և «կեղծ» իրականության բախումը Գուրգեն Խանջյանի «Քեզնից պրծում չկա» պիեսում»: *Արվեստագիտական հանդես,* N 1 (2022): 265-277. DOI: 10.54503/2579-2830-2022.1(7)-265

Գուրգեն Խանջյանի «Քեզնից պրծում չկա» պիեսն անկախ Հայաստանի հասարակական-քաղաքական կյանքի անմիջական արձագանքն է: Երգիծանքի տարբեր հնարների հմուտ կիրարկումներով Գ. Խանջյանն ստեղծել է բուն իրականության և «կեղծ» իրականության բախում: Բախման այդ կերպը լայնորեն տարածված է համաշխարհային գրականության մեջ և տարբեր դրսևորումներով տեղ է գտել Ուիլյամ Շեքսպիրի «Օթելլո», Ժան-Բատիստ Մոլիերի «Տարտյուֆ կամ խաբեբան», Նիկոլայ Գոգոլի «Ռևիզոր», Դ. Դեմիրճյանի «Քաջ Նազար» և շատ այլ ստեղծագործություններում: Այս հանգամանքը բացում է համեմատությունների լայն դաշտ և թույլ է տալիս կատարել որոշակի ընդհանրացումներ, առանձնացնել գործառութային ընդհանրություն ունեցող կերպարների հատուկ տիպեր («սուբյեկտ»-կերպար, «թիրախ»-կերպար («օբյեկտ»), «երկփեղկվող» կերպար, «քողազերծող» կերպար): Իրականության երկփեղկումը պայմանավորում է նաև գեղարվեստական կերպարի երկփեղկում՝ ստեղծելով կերպար-«հակակերպար» երկվությունը:

Բանալի բառեր՝ Գուրգեն Խանջյան, պիես, կատակերգություն, «կեղծ» իրականություն, «քողազերծող» կերպար, բախում, էվոլյուցիա:

Ներածություն

«Քեզնից պրծում չկա» պիեսով Գ. Խանջյանն արձագանքում է արդի հայ հասարակական-քաղաքական իրողություններին: Պիեսին անդրադարձել է Արմեն Ավանեսյանը [1, էջ 126-127]: Գրականագետն այս ստեղծագործությունը դիտարկել է իբրև քաջնազարականության մերօրյա արտահայտություն [1, էջ 152]: Պիեսի գլխավոր կերպար Տիգրանի մեջ քաջնազարական և փանջունիական շերտեր է նկատել նաև Գագիկ Խաչիկյանը [6, էջ 13]: Նա անդրադարձել է պիեսի գաղափարական բովանդակությանը, կերպավորման արվեստին, արդիականությանը, հպանցիկ խոսել է նաև երգիծանքի հնարների մասին [6, էջ 11-14]:

Մեր նպատակը նշված պիեսում բուն իրականության և «կեղծ» իրականության բախումը ներկայացնելն է: Խնդիրներն են ամբոխների հոգեբանության առանձնահատկությունների հիմքով գրական ստեղծագործություններում բուն, խորքային իրականության ու «կեղծ», մակերեսային իրականության բախումների ընդհանուր կերպի և դրա արտահայտման կոմպոզիցիոն ձևերի քննությունը, «Քեզնից պրծում չկա» պիեսի կերպարային համակարգի և կոնֆլիկտի վերլուծությունը՝ ըստ առաջադիր նպատակի: Հետազոտության առարկան Գ. Խանջյանի

* Խ. Աբովյանի անվան ՀՊՄՀ հայ հին և միջնադարյան գրականության և նրա դասավանդման մեթոդիկայի ամբիոնի հայցորդ, 098150411@mail.ru, հոդվածը ներկայացնելու օրը՝ 10.01.2022, գրախոսելու օրը՝ 20.01.2022, տպագրության ընդունելու օրը՝ 20.05.2022:

«Քեզնից պրծում չկա» պիեսն է: Հետազոտության ընթացքում կկիրառենք վերլուծության, համադրության, համեմատության և վերացարկման ընդհանուր տրամաբանական մեթոդները, մեկնաբանական և արժեքանական մեթոդները:

Ամբոխների հոգեբանության առանձնահատկությունները. բուն իրականության և «կեղծ» իրականության բախման ընդհանուր կերպը գրական ստեղծագործություններում

Ամբոխային ընկալումների գիտական բնորոշումներն ամփոփված են Գյուստավ լը Բոնի «Ամբոխների հոգեբանությունը» աշխատության մեջ: Խնդրո առարկա հարցին առավելապես առնչվում է այս աշխատության «Ամբոխների դատողությունները» ենթագլուխը: Գ. լը Բոնը համարում է, որ ամբոխների «դատողությունները» հիմնված են հապճեպ և տրամաբանորեն չհիմնավորված եզրահանգումների, երևույթների զուտ մակերեսային նմանությունների կամ փոխկապակցումների վրա [2, էջ 95]: Այսինքն՝ խորքային իմաստով ամբոխները ենթակա չեն դատողությունների ազդեցությանը: Առաջնորդների՝ ժողովրդի վրա մեծ ազդեցություն թողած ճառերի մեծագույն մասը հարմարեցված է ամբոխային ընկալումներին և ավելի շուտ ոգեկոչում է պատկերներ, քան տրամաբանական սթափ դատողություններ [2, էջ 65]: Այս աշխատության «Ամբոխների երևակայությունը» ենթագլխում շոշափվում են բուն իրականության և «կեղծ» իրականության առնչությունների ընդհանուր կերպի հոգեբանական հիմքերը. «Պատմության մեջ թվացողականը մշտապես շատ ավելի կարևոր դեր է խաղացել, քան իրականությունը: Այստեղ անիրականը մշտապես գերիշխում է իրականի նկատմամբ» [2, էջ 98]: Թույլ զարգացած դատողությունը և վառ երևակայությունը, բանականի փոխարեն պատկերային մտածողության ընդգծվածությունը խեղում են երևույթների իրական և խորքային ընկալման գործընթացը, կոծկում են իրականությունը՝ կառուցելով ու ամրագրելով անիրականը («կեղծ» իրականությունը-Կ.Մ.): Իրերի և երևույթների մակերեսային ընկալման մասին է խոսվում նաև Հ. Թումանյանի «Ձևն ու հոգին» հոդվածում. «Ամեն երևույթ ունի իր արտաքին կերպարանքը - ձևը և ներքին իմաստը - հոգին: Ապրողը, գեղեցիկը, կատարյալը դրանց ներդաշնակությունն է, բայց էդ ներդաշնակությունը, դժբախտաբար, շատ է դժվար, և մարդիկ սովորաբար վազում են հեշտին. իսկ հեշտը ձևն է» [4, էջ 266]: Ընկալման այս կերպն արժեզրկում է բոլոր բարձրարժեք գաղափարները. եկեղեցին ընկալվում է զուտ իբրև գմբեթավոր շինություն, հոգևորականը՝ երկար զգեստներ կրող և մորուքավոր անձնավորություն, ուսումնարանը՝ սովորական կառույց, գրականությունը՝ տպած գրքեր կամ անուններ [4, էջ 266-267], թատրոնն էլ՝ մի մեծ շենք, «որ բեմ ունի, մեջը տոմսակներ են ծախվում, դերասաններ են խաղում» [4, էջ 267]: Եվ ընկալման ա՛յս կերպն է գերիշխում հասարակության մեջ: Այսինքն՝ մեծ հաշվով անտեսվում է իրերի և երևույթների խորքային, գաղափարական նշանակությունը:

Այս կամ այն երևույթի մակերեսային ընկալումը մարդուն հեռացնում է բուն ճշմարտությունից: Գրականության մեջ լայնորեն դրսևորվել է կոնֆլիկտի այս կերպը, որ ներկայացնում է անհամատեղելի և հակադիր իրականությունների

առնչություն, որոնցից մեկը կառուցված է ստի, դիպվածի, թյուրընկալման գեղարվեստական հնարների օգնությամբ և ներկայացնում է բուն իրականության տրամագծային հակադրությունը: Երկու հակադիր իրականությունների տիրույթներում հակադիր բնութագրեր են ձեռք բերում նաև կերպարները. «բուն» իրականության դաշտում վախկոտության հատկանիշով բնութագրվող կերպարը «կեղծ» իրականության տիրույթում ձեռք է բերում քաջության հատկություններ, աննշանությունը կերպափոխվում է ազդեցիկության, ստորը՝ վեհի, կեղծավորությունը՝ ազնվության կամ հակառակը: Ձևավորվում է մի յուրատիպ «հակակերպար», որ ներկայացնում է կերպարի իրական հատկանիշների և գործողությունների հակադրահամակարգը: Կոնֆլիկտի կառուցման այս կերպն ստեղծում է կերպարային հատուկ տիպեր: Պայմանականորեն կարելի է առանձնացնել «սուբյեկտ»-կերպարի, «թիրախ»-կերպարի («օբյեկտ») և «երկփեղկվող» կերպարի տիպերը: «Սուբյեկտ»-կերպարը «կեղծ» իրականությունը կառուցողն է: Սովորաբար այսպիսի ստեղծագործություններում նա ամենաակտիվ գործող անձն է, գործողություններն առաջ մղող ուժը: «Թիրախ»-կերպարն այս կառույցի այն դետալն է, որին ուղղված են «սուբյեկտ»-կերպարի գործողությունները: Հենց կերպարային ա՛յս տիպի համար է կառուցվում «կեղծ» իրականությունը: «Երկփեղկվող» կերպարն այն միավորն է, որի շուրջ հյուսվում է «կեղծ» իրականությունը: Նրա շուրջ ծավալվում է կերպար-«հակակերպար» երկվությունը: Սակայն այս գործառույթները կարող են նաև համատեղվել մեկ կերպարի մեջ: «Սուբյեկտ»-կերպարը կարող է միաժամանակ լինել նաև «երկփեղկվող» կերպար, եթե «կեղծ» իրականությունը կառուցի հենց ի՛ր անձի շուրջ: «Թիրախ»-կերպարը կարող է ակամա հայտնվել նաև «սուբյեկտ»-կերպարի կարգավիճակում, եթե տրվի թյուրընկալման ալիքին և կորցնի իրականության զգացումը: «Սուբյեկտային» և «թիրախային» գործառույթները կարող են համատեղվել մի կերպարի մեջ նաև այն դեպքում, երբ կերպարը տրվել է ինքնախաբեության և հենց ի՛ր համար է խեղում իրականությունը:

Բուն իրականության և «կեղծ» իրականության առնչությունները կարող են ձևավորել և՛ ողբերգական, և՛ կատակերգական կոնֆլիկտ: Ու. Շեքսպիրի «Օթելլոյում» «սուբյեկտ»-կերպարը Յագոն է [7, էջ 185-191, 193-198, 206-209], առաջին պլանում «թիրախ»-կերպարն Օթելլոն է, իսկ «երկփեղկվող» կերպարները՝ Դեզդեմոնան և Կասսիոն: Սակայն առաջին պլանում կառուցվող «կեղծ» իրականությունն ունի նաև իր ածանցյալները: Նույն տրամաբանությամբ էլ գլխավոր «թիրախ»-կերպար Օթելլոն իր կողքին ունի ածանցյալ «թիրախ»-կերպարներ: Սա պայմանավորված է նրանով, որ «սուբյեկտ»-կերպար Յագոյի կառուցած գլխավոր «կեղծ» իրականությունը կարիք է զգում այլ «կեղծ» իրականությունների: Եվ սյուժեի զարգացման ընթացքում պարբերաբար «թիրախ» - կերպարի կարգավիճակում են հայտնվում Ռոդրիգոն [7, էջ 135-137, 164-166, 221-223, 228], Կասսիոն [7, էջ 175-177, 209-211, 230-233], Դեզդեմոնան [7, էջ 219-221], Էմիլիան [7, էջ 192-193, 232], Լոդովիկոն [7, էջ 214-215]: Նրանցից յուրաքանչյուրի համար կառուցվում է առանձին «կեղծ» իրականություն, որը «երկփեղկում» է տարբեր կերպարների: Այսինքն՝ այս ստեղծագործության մեջ «թի-

րախ»-կերպարի և «երկփեղկվող» կերպարի կարգավիճակներն ինչ-որ առումով շարժական են: Սակայն հստակ և անփոփոխ է «սուբյեկտ»-կերպարի կարգավիճակը: Այն բոլոր դեպքերում Յագոն է: Այս կառույցում պայմանականորեն կարելի է առանձնացնել «քողազերծող» կերպարի տիպը: Դրան համապատասխանում է Էմիլիան:

Լայն առումով կերպարային այս գործառույթները համապատասխանում են «ո՞վ է կառուցում [«կեղծ» իրականությունը]» («սուբյեկտ»-կերպար), «ո՞ւմ համար է կառուցում» («թիրախ»-կերպար), «ո՞ւմ մասին է կառուցում» («երկփեղկվող» կերպար) և «ո՞վ է քանդում [«կեղծ» իրականությունը]» («քողազերծող» կերպար) հարցերին:

Տարածված է նաև այս իրականությունների առնչության այն կերպը, որ ձևավորում է կատակերգական կոնֆլիկտ: Այստեղ հակադրության եզրերը դրսևորվում են երգիծանքին բնորոշ սրվածությամբ ու չափազանցություններով: «Կեղծ» իրականության կառուցման հնարները բազմազան են երգիծական ստեղծագործություններում:Կոնֆլիկտի այս կերպը որոշակի տարբերություններով դրսևորվել է Ժան-Բատիստ Մոլիերի «Տարտյուֆ կամ խաբեբան» և Նիկոլայ Գոգոլի «Ռևիզոր» կատակերգություններում: Այս երկերում տարբեր են «կեղծ» իրականության կառուցման գլխավոր հնարները. «Ռևիզորում» այն կառուցվում է դիպվածի ու պատահականության խաղի, իսկ «Տարտյուֆում»՝ միտումնավորության հնարներով: «Ռևիզորի» գլխավոր կերպար Խլեստակովը՝ «կեղծ» ռևիզորը, հենց «երկփեղկվող» կերպարն է, որ ի սկզբանե չունի ռևիզորի կարգավիճակում հայտնվելու հատուկ նպատակ: Նրան այդպիսի կարգավիճակ է հաղորդում Բոբչինսկու և Դոբչինսկու թյուրընկալումը [8, էջ 36-39]: Նրանք ակամա հայտնվում են «սուբյեկտ»-կերպարի կարգավիճակում: Բոբչինսկին և Դոբչինսկին «կեղծ» իրականության կառուցման հիմնաքարը դնող կերպարներն են: Եվ պիեսի գործողությունների ողջ ընթացքը ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ թյուրընկալման աստիճանական աճ: «Սուբյեկտ»-կերպարի գործառույթն ակամա փոխանցվում է պիեսի գրեթե բոլոր կերպարներին: Նրանք միաժամանակ նաև «թիրախ»-կերպարներ են, քանի որ լայն առումով հենց նրա՛նց համար է վերափոխվում բուն իրականությունը: Պիեսի կերպարների գերակշիռ մասին հասու է Խլեստակովի՝ «կեղծ» իրականությանը պատկանող էությունը, միայն ծառա Օսիպն է ճանաչում իրական Խլեստակովին: Նա էլ երբեմն հայտնվում է «սուբյեկտ»-կերպարի կարգավիճակում՝ դիպվածի ու պատահականության խաղին խառնելով միտումնավորության չափաբաժին և որոշակիորեն նպաստելով իր «հակակերպարի» կառուցմանը: Փոքր-ինչ այլ է իրավիճակը «Տարտյուֆ»-ում: Կենտրոնում դարձյալ վերը նշված հակադրությունն է՝ համապատասխանեցված երգիծանքի պայմանաձևերին: Սակայն պիեսի գործողությունների սկզբնահատվածում արդեն Տարտյուֆի բուն էությունը գրեթե բացահայտված է: Կերպարների գերակշիռ մասն արդեն հասու է իրական Տարտյուֆի էությանը [9, էջ 18-22, 24-31]: Միայն Օրգոնը և տիկին Պերնելն են շարունակում հավատալ Տարտյուֆ-«հակակերպարին»: Եվ ի հակադրություն նախորդ օրինակի՝ այստեղ գլխավոր հնարը միտումնավորությունն է: «Երկփեղկվող» կերպար Տարտյուֆը

նաև ակտիվ «սուբյեկտ»-կերպար է, քանի որ հենց ինքն է իր անձի շուրջ կառուցում «կեղծ» իրականություն: Պիեսի մյուս կերպարները «թիրախ»-կերպարի կարգավիճակում են, քանի որ նրանք տարտյուֆյան կեղծարարությունների զոհերն են: Երկու պիեսներում էլ ի վերջո քողազերծվում է կեղծ իրականությունը: «Ռևիզոր»-ում «քողազերծող» կերպարը փոստատար Իվան Կուզմիչն է, բայց ակամա «քողազերծողի» գործառույթ է ստանում նաև Խլեստակովի կերպարը, քանի որ հենց նրա նամակն է բացահայտում իրականությունը [8, էջ 104-106]: «Տարտյուֆ»-ում այդ գործառույթն իրականացնում է արտաբեմական ներկայություն ունեցող արքայի կերպարը [9, էջ 96-98]: Հայ գրականության մեջ բախման այս կերպի ամենաամբողջական արտահայտությունները քաջնազարականության թեմայով գրված ստեղծագործություններն են: Այստեղ հակիրճ կանդրադառնանք միայն Դ. Դեմիրճյանի «Քաջ Նազար» հեքիաթ-պիեսին: «Քաջ Նազար» խորագիրն արդեն արտահայտում է բուն իրականության (Նազար) և «կեղծ» իրականության (Քաջ) բախումը: Դ. Դեմիրճյանի հեքիաթ-պիեսում իրական Նազարին ճանաչում են Ուստիանը, Հարևանուհին, Տիրացուն և ընթերցողհանդիսատեսը: Մնացածը հաղորդակից են Քաջ Նազար-«հակակերպարին»: Սակայն բուն իրականությանը հասու կերպարներից յուրաքանչյուրն այս պիեսի կոնֆլիկտի կառուցման և լուծման հարցում ունի վճռորոշ նշանակություն: Հարևանուհին «կեղծ» իրականության կայացումը կանխատեսողն է [3, էջ 220] (պասսիվ «սուբյեկտ»-կերպար), Տիրացուն՝ հիմնաքարը դնողը [3, էջ 222-223] (ակամա «սուբյեկտ»-կերպար), իսկ Ուստիանը՝ բուն իրականության բացահայտողը [3, էջ 299-303] («քողազերծող» կերպար): Պիեսի մյուս կերպարները «թիրախ»-կերպարի կարգավիճակում են: Պատահականության խաղը այս կամ այն կերպ ազդում է բոլորի վրա, և Նազարը հընթացս կերպափոխվում է բոլորի համար: Այդ կերպարները նաև ակամա «սուբյեկտ»-կերպարներ են: Դիտարկելով զուտ երևույթների մակերեսը՝ նրանք էլ են նպաստում Նազարի «հակակերպարի» կայացմանը:

Նմանատիպ ստեղծագործություններում գործողությունների ընդհանուր մոդելը կարելի է ձևակերպել այսպես՝ բուն իրականություն-դրա նենգափոխման հետևանք «կեղծ» իրականություն-վերադարձ բուն իրականությանը: Սովորաբար նախնական փուլը համեմատաբար փոքր տեղ է զբաղեցնում: Այն կազմում է երկի նախադրությունը: Հանգույցը բուն իրականության նենգափոխման դրվագն է՝ «կեղծ» իրականության անցման պահը: Հանգուցալուծումն ընդգրկում է քողազերծման փուլը: Սակայն որոշ ստեղծագործություններում այս մոդելը կարող է կիրարկվել որոշակի փոփոխակներով: Մոդելը լիարժեքորեն պահպանված է Դ. Դեմիրճյանի հեքիաթ-պիեսում, Ն. Գոգոլի «Ռևիզոր»-ում: Հ. Թումանյանի հեքիաթում բաց է թողնված վերջին փուլը. Նազարի «հակակերպարը» չի քողազերծվում: «Տարտյուֆ»-ում բաց է թողնված նախնական փուլը. պիեսի գործողությունների մեկնարկում արդեն «կեղծ» իրականությունը քայքայման եզրին է: Սյուժեի կառուցվածքային փուլերն ա՛յլ սկզբունքով են առանձնացվում այդ երկերում:

«Քեզնից պրծում չկա» պիեսի կերպարային համակարգը և կոնֆլիկտը

«Քեզնից պրծում չկա» պիեսի «երկփեղկվող» կերպարը Տիգրան Հայկազյանն է: Ի տարբերություն մյուս ստեղծագործությունների՝ այստեղ բոլոր կերպարները հասու են բուն իրականությանը, բայց գրեթե բոլորն էլ այս կամ այն կերպ աշխատում են «կեղծ» իրականության կառուցման վրա: Եթե մյուս ստեղծագործություններում անհատականացված էին «թիրախ»-կերպարներ, որոնց ապակողմնորոշելու գործընթացին էին ուղղված կեղծիքը կառուցելու բոլոր ակտերը, ապա այստեղ առաջին հայացքից չկա այդպիսի կերպար: Բայց դա արտաբեմական ներկայություն ունեցող ամբոխն է, որը խիստ կարևոր չափում է ապահովում Տիգրանի համար:

Բուն իրականության դաշտում Տիգրան Հայկազյանի ունեցած արժանիքները հաճելի ձայնը և գեղեցիկ արտաքինն են: Դրանք Տիգրանի էության խորքերը, ներքին դատարկությունն ու չնչինությունը քողարկող դիմակներ են: Նմանատիպ դիմակներ են նաև Քաջ Նազարի «հերոսական» արարքները, Խլեստակովի առերևույթ «ռևիզորային» պահվածքը՝ սկզբում Բոբչինսկու և Դոբչինսկու, այնուհետև մյուս կերպարների ընկալումներով, Տարտյուֆի «բարեպաշտության» դրսևորումները: Թումանյանական բանաձևումների տրամաբանությամբ՝ «Քաջ Նազար» երկի կերպարների համար հերոսը «հերոսական» գրությամբ դրոշակ կրող մարդն է, Բոբչինսկու և Դոբչինսկու համար ռևիզորը հատուկ շարժուձևեր ունեցողն է, իսկ Օրգոնի և Պերնելի համար բարեպաշտը միայն բարոյականության մասին խոսողն է: Դրանք կազմում են Քաջ Նազարի, Խլեստակովի և Տարտյուֆի կերպարների մակերեսը, իսկ «թիրախ»-կերպարներն ապահովում են, այսպես ասած, մակերեսային չափումը: «Քեզնից պրծում չկա» պիեսում էլ, համաձայն գերիշխող աշխարհընկալման, նախագահը հաճելի ձայն և արտաքին ունեցող մարդն է. «Գալուստ-...Սակայն մեր ժողովուրդը, ցավալի կերպով, բովանդակությունը չի տեսնում, խաբվում է արտաքինին, ձևական կողմին...» [5, էջ 240]:

Պիեսի նախադրությունն ընդգրկում է մինչև կուսակցության առաջնորդ Գալուստի այցը և Տիգրանին նախագահության թեկնածու առաջադրելու առաջարկը: Նախադրության կարևորագույն դետալը Տիգրանի երազի վերապատմումն է. «Տիգրան -...գործի գնացի արաբական նժույգ հեծած... ուրեմն՝ հասկանում եմ, որ վիճակս անհեթեթ է, բայց ձիուց իջնել չեմ կարողանում, ավելին՝ չեմ էլ ուզում» [5, էջ 235]: Այս երազի կրկնակ-փոփոխակն է Գուշակի՝ պիեսի մեկ այլ հատվածում բերվող խոսքը, որը երազի տարածություններում ներկայացվածը փոխադրում է կանխագուշակության հարթակ. «Գուշակ - Ձիու վրա ես, ապեր, բաշը պինդ բռնես՝ մինչև վերջ կտանի» [5, էջ 247]: Սրանք բավականին ուժգին ազդանշան-կանխագրումներ են: «Կեղծ» իրականության կառուցման գործընթացի սկիզբ կարելի է համարել Գալուստի այցի դրվագը: Հենց սա է պիեսի գործողությունների հանգույցը, որն էլ սկզբնավորելու է բուն իրականության և «կեղծ» իրականության բախումը: Իհարկե, այն չի ստանում նույնպիսի գունեղություն, հոգեբանական նրբերանգների հարստություն և վառ արտահայտվածություն, ինչպիսին վերը բերված ստեղծագործություններում էր, բայց

ընդհանուր գծերով ներկայացվում է հոգեբանորեն և կառուցվածքաբանորեն համոզիչ: Գ. Խանջյանը դիպուկ է կիրառել դետալ-մանրամասների ներբերման արվեստը, չնչին բացառություններով հետևել է մինիմալիզմի՝ քչով շատն ասելու, առերևույթ երկրորդական հանգամանքներով, մակերեսային շերտերով, հետևանքներով պատճառային-խորքայինը ներկայացնելու սկզբունքին: Նախադրությունը կատարում է երկու կարևոր գործառույթ. ներկայացնում է Տիգրանի կենցաղային ծանր պայմանները և կանխատեսում հաջողությունները: Երկուսն էլ կատարվում են սեղմությամբ, դետալիզացիոն արվեստի հմուտ կիրառման միջոցով: Նախադրության այս ընդհանուր իրավիճակը անուղղակիորեն զուգահեռվում է Դ. Դեմիրճյանի «Քաջ Նազար» հեքիաթ-պիեսի սկզբնահատվածին. կերպարի իրական թշվառությունը ներկայացնող իրավիճակ, ապագայում բարձունքներ նվաճելու ուղղակի համոզվածություն և կանխագուշակություն (Հարևանուհու կերպարը) կամ նույնի կանխագրում երազի (Տիգրանի երազը) միջոցով: Տիգրանին նախագահության թեկնածու առաջադրելու անակնկալ առաջարկը նույնքան է համապատասխանում դիպվածի, ճակատագրի խաղին, որքան Քաջ Նազարի սկզբնական հաջողությունները: Եվ հենց այս տեսարանում էլ Տիգրանի կերպարի էվոլյուցիայի առաջին աստիճանն է արձանագրվում: Գալուստի՝ «կեղծ» իրականություն կառուցելու գործընթացի ամփոփ բանաձևը սա է. «Թերություններ կան անշուշտ, բայց ժամանակ ունենք, կաշխատենք, ճիշտ ձևի կբերենք, կենսագրություն կսարքենք» [5, էջ 240]: Տիգրանի որդու՝ ռուս կնոջ հետ Մոսկվա փախչելու հանգամանքը խանգարում էր իդեալական կերպարի միֆի կառուցմանը, և հենց Տիգրանի օգնությամբ է Գալուստը ձևախեղում այդ իրողությունը՝ դրական գույներ հաղորդելով վերջինիս [5, էջ 241]: Այս դրվագից հետո Տիգրանն էլ Տարտյուֆի պես ձեռք է բերում «սուբյեկտ»-կերպարի հատկանիշներ՝ նպաստելով իր անձի շուրջ «կեղծ» իրականության կառուցմանը: Ակտիվ «սուբյեկտ»-կերպար է իմիջմեյքեր (ոճաբան) Կարան: Հենց Կարա-Տիգրան տեսարանում են ներկայացվում առաջնորդի և ամբոխի հարաբերությունները: Այստեղ կարծես բառացիորեն իրագործվելիս լինեն Գյուստավ լը Բոնի առաջ քաշած հոգեբանական դրույթները: Հատկապես ա՛յս հատվածում են գրեթե ուղղակիորեն ներկայացվում ամբոխի արտաբեմական ներկայությունը և նրա չափման առաջնայնությունը Տիգրանի կերպարի կառուցվածքում: Կարայի չափումը ցույց է տալիս Տիգրանի կերպարի էվոլյուցիոն հերթական փոփոխությունը: Այդ փոփոխության ցուցիչը դեմք-դետալն է: Կարան նկատում է, որ Տիգրանի հրեշտակային դեմքից գրեթե ոչինչ չի մնացել ընտրապայքարի ընթացքում [5, էջ 242]: Սա ցույց է տալիս Տիգրանի հարմարվողականության հատկանիշը: Տիգրանի և Կարայի համատեղ աշխատանքն ուղղված է զուտ թաղանթի, արտաքին ձևերի մշակմանը, քանի որ ամբոխին գրավում է համոզիչ թաղանթը: Դեռևս չգրված ճառի ողջ պարզունակությունը, խոսքից առավել դիմախաղի և կեցվածքի կարևորության ընդգծումը Կարայի կողմից ամբոխների վրա ազդելու տեսական դրույթների առարկայացումն են [5, էջ 243]: Տիգրանի կերպարում տեղի ունեցող աստիճանական փոփոխությունները փաստող կարևոր դետալ է նաև «ժողովրդավարություն» եզրույթի մեկնաբանութ-

յունը: Պարզ է, որ դեպի քաղաքական վերնախավ ձգտող մարդը, որ ցուցաբերում է հարմարվողականության գծեր, պետք է ասպարեզ գա ժողովրդավարության խոստումներով: Բայց ամեն ինչին մակերեսային պարզունակություն հաղորդող և իրեն հարմարեցնող, կեղծը կառուցող այս կերպարը այդ նույն սկզբունքով ձևախեղում է նաև «ժողովրդավարություն» եզրույթը. «Տիգրան - Սխալ ես մեկնաբանում. ժողովրդավարություն, այսինքն՝ ժողովրդին են վարում» [5, էջ 242]: Տիգրանի արտաքին, մակերեսային կողմը մշակող կերպարներից է նաև անգլերենի ուսուցչուհի Լարան, որը չունի Կարայի կերպարի ֆունկցիոնալ ծանրաբեռնվածությունը և գունեղությունը, բայց գլխավոր կերպարի «լարայական» չափումը նույնպես կարևոր է և ներկայացնում է արդեն ավելի ու ավելի սանձարձակ դարձող Տիգրանի բնավորության գծերը: Տիգրան-Լարա սիրախաղի ընթացքում Տիգրանի՝ կնոջ մասին խոսքում նկատվում են «քաջնազարական» մեծամտության հետքեր. «Տիգրան - Հեռու եմ ուղարկել... Վարսավիրանոց, ինձ վայել կնոջ տեսք ստանալու...» [5, էջ 258]:

Հետաքրքիր շերտ է բացում նաև, այսպես ասած, «այցելությունների» մոտիվը: Ապագա առաջնորդին այցելում են քրեական աշխարհի (Շխո), սեռական փոքրամասնությունների (Կալիկ), մարմնավաճառների (Նունու) և հրեաների (Իսակ) ներկայացուցիչները: Սա ոչ ուղղակի իմաստով հիշեցնում է Ն. Գոգոլի «Ռևիզորի» այն տեսարանները, որոնք ներկայացնում էին քաղաքի տարբեր պաշտոնյաների այցելությունները Խլեստակովին: Արտաքին նմանություններով հանդերձ՝ իրավիճակները երկու պիեսներում ունեն էական տարբերություններ: «Ռևիզորի» կերպարները հաղորդակից էին «կեղծ» իրականությանը և Խլեստակովին ընդունում էին իբրև հեղինակություն: Խլեստակովն արդեն հաղթահարել էր «բուն» իրականության փուլը և հասել էր «գահակալության» աստիճանի (=Քաջ Նազար): Տիգրանը դեռևս չէր զբաղեցրել առաջնորդի աթոռը, և այցելուներից յուրաքանչյուրը, շահից ելնելով, փորձում է մի նոր քար ավելացնել «կեղծ» իրականության շինվածքին: Քանի որ ամեն ինչ հիմնված էր կեղծիքի վրա, այդ նույն կեղծիքը պետք է ներթափանցեր նաև այս կերպարների հարաբերությունների դաշտ: Գալուստ-Սաքո-Կարո-Շխո-Կալիկ-Նունու կերպարային խմբի և Տիգրանի համագործակցության ներսում քողարկված են նաև միկրոկոնֆլիկտներ, որոնք, իհարկե, չունեն գոգոլյան Խլեստակովի և քաղաքի պաշտոնյաների միջև ծավալվող միկրոկոնֆլիկտների գեղարվեստական ամբողջականությունն ու գունեղությունը, դրության և խոսքի կոմիզմի տարրերի բազմաձև ու բազմաբարդ կիրարկումները, կոնֆլիկտային բազմաճյուղությունը, բայց գաղափարական տեսանկյունից խորապես հետաքրքիր են և խիստ արդիական մերօրյա հայ հասարակական-քաղաքական հարաբերությունների համատեքստում: Յուրաքանչյուր այցելություն որոշակիորեն ազդում է Տիգրանի կերպարի զարգացման վրա, դառնում է էվոլյուցիոն գործընթացի լիարժեք փուլ: Քրեական աշխարհի ներկայացուցիչ Շխոյի այցելությունը պիեսի առանցքային տեսարաններից է: Նախ՝ խիստ կարևոր են այս կերպարների փոխադարձ չափումները: Տիգրանի կերպարի «շխոյական» չափումը հանգում է հետևյալին. «Շխո.-...Շատ շուստրին ես, է՛: Բա որ ասում եմ՝ լավ պրեզիդենտ

կլնե՞ս» [5, էջ 256]: Շխոյի ամենաամբողջական չափումը հենց Տիգրանն է ապահովում. «Թամար-...Ո՞վ էր այդ համակրելի պարոնը: /Տիգրան - Երկրի իրական տերը» [5, էջ 257]: Այս տեսարանում գծագրվում է նաև Շխոյի և Գալուստի լայնորեն չդրսևորված և որպես այդպիսին հատուկ զարգացման ու լուծման չհասած կոնֆլիկտը. «Շխո-Գալուստ-մալուստների՞: Ապեր, ինձնից քեզ խորհուրդ, դրանցից ինչքան շուտ ազատվես՝ քու օգուտն ա» [5, էջ 256]: Բայց այս թույլ գծագրված կոնֆլիկտն ինքնանպատակ չէ: Ե՛վ վերը բերված կերպարային փոխադարձ չափումների, և՛ այս աղոտ գծագրված կոնֆլիկտի վերջնանպատակը Տիգրանի կերպարի էվոլյուցիոն հերթական փուլը ձևավորելն է, որ արտահայտվում է բավական խոսուն ինքնաչափմամբ. «Տիգրան-...Մեկին քսի կտամ մյուսի վրա, էն մյուսին՝ էն մեկի...վերջում կմնամ ե՛ս, ե՛ս, Ե՛ս» [5, էջ 257]: Մեկ այլ միկրոկոնֆլիկտային իրավիճակ է ձևավորվում հոմոսեքսուալիստ Կալիկի և մարմնավաճառ Նունուի այցելություններից հետո: Այս այցերի տեսարանները հարուստ են դրության և խոսքի կոմիզմի տարրերով: Նախագահության ճանապարհին կանգնած Տիգրանը երկուսին էլ խոսք է տալիս իրավունքների ազատություն, սակայն բախումնային իրավիճակ են ստեղծում նրանց շահերի անհամապատասխանությունները. «Նունու - Մեզ լուրեր հասան, որ սեքսուալ փոքրամասնություններին ահագին խոստումներ եք տվել... դուք պարտավոր եք պաշտպանել ավանդական սեքսը...» [5, էջ 271-272]: Նմանատիպ բախումնային իրավիճակ է ստեղծվում նաև կուսակցության առաջնորդ Գալուստի և նրա թիկնապահների միջև: Այս դեպքում բախումը հենց Տիգրանն է առաջացնում: Իսկ նրա կին Թամարը խորհրդատուի և բախումնային իրավիճակի ստեղծման գործում առյուծի բաժինն իրականացնողի դերում է: Սաքոյին և Կարոյին պաշտոններ խոստանալով՝ Տիգրանը և Թամարը Գալուստին ասպարեզից հեռացնելու նախագիծն են մշակում: Այցելությունների սյուժետային գիծը լրացնում է հրեա Իսակի կերպարը: Առաջին հայացքից այս այցը չունի նախորդների գործառութային ծանրաբեռնվածությունը, բայց այն Տիգրանի կերպարի էվոլյուցիայի վերջին փուլն է պայմանավորում: Հենց այս այցն է ավարտին հասցնում Տիգրանի ինքնագնահատման գերաճի գործընթացը. «...սա նախախնամության ձեռքն է, որ շարժում է մարդուկներին՝ ինձ ընդառաջ...» [5, էջ 282]: Պիեսում չափազանց մեծ գործառութային կարևորություն ունի նաև կերպարների՝ «կեղծ» իրականությունը քողազերծել փորձող խումբը, որոնք միայն պայմանականորեն են համապատասխանում վերը բնութագրված «քողազերծող» կերպարի գործառույթներին, քանի որ, որպես այդպիսին, քողազերծման փուլը բացակայում է պիեսում: Կերպարային այս տիպը ներկայացված է բավական փոքր խմբով: Այն ներառում է Հայրիկի և արտաբեմական ներկայություն ունեցող լրագրողի կերպարները: Սակայն գործողությունների ընթացքը կառուցվել է այնպես, որ երկուսի առարկայական, ուղղակի ներկայությունը և արարքները հասցվեն նվազագույնի: Եթե լրագրողն առհասարակ չունի բեմական ներկայություն, և ընթերցող-հանդիսատեսը նրա բնավորության մասին որևէ գաղափար կազմում է միայն Տիգրանի իրական կերպարը բացահայտող հոդվածներից արված մեջբերումներով, ապա Հայրիկի բեմական ներկայությունն էլ սահմանափակված է

միայն շարժումներով, ժեստերով և դուդուկի նվագով, որ անզոր բողոքի արտահայտություններ են: Պատերազմի վետերան Հայրիկը զրկված է խոսելու ունակությունից, բայց ծավալվող գործողությունների ողջ ընթացքում պարբերաբար հայտնվում է և լռության գեղարվեստական պայմանականության օգնությամբ փորձում ինչ-որ կերպ քանդել «կեղծ» իրականությունը: Այս կերպարի էվոլյուցիոն ընթացքի արտահայտման ցուցիչները հեղինակային սեղմ ռեմարկների ներբերումներն են. «Խմում են: Գալիս է Հայրիկը, ցույց է տալիս՝ իբր՝ էս ի՞նչ եք անում, էս ի՞նչ ախմախ բաներով եք զբաղված» [5, էջ 244]: Համրության պայմանաձևում ամփոփված այս կերպարը բեմական տիրույթում միակն է, որ դեմ է «կեղծ» իրականության կայացմանը: Ամենախոր էվոլյուցիայի ենթարկվում են հենց Տիգրանի և Հայրիկի կերպարները, սակայն էվոլյուցիան ընթանում է հակադիր ուղղվածությամբ: Էվոլյուցիոն փուլերը պայմանավորող գլխավոր գործոնները՝ վերը նշված կերպարների շարունակական այցելությունները, հակադիր ազդեցություններ են ունենում Տիգրանի և Հայրիկի վրա: Տիգրանի՝ «կեղծ» իրականության մեջ խրվելուն զուգընթաց Հայրիկի ընդվզումներն ավելի բուռն և հուսահատ են դառնում: Պիեսի գլխավոր կոնֆլիկտը՝ բուն իրականության և «կեղծ» իրականության բախումը, կերպարային մակարդակում հենց Տիգրանի և Հայրիկի մեջ է ամենավառ ընդգծվածությամբ դրսևորվում: Եվ այդ հարթության վրա գերկարևորվում են կերպարների ինքնաչափումները: Եթե Տիգրանի կերպարում գերիշխում է խոսք-ինքնաչափումը, ապա համրության պայմանաձևում ամփոփված Հայրիկի կերպարում առկա է միայն արարք-ինքնաչափումը: Տարբեր դրվագներում Հայրիկի կրկնվող այցերը միայն արտաքուստ են նույնական ու նույնարժեք: Յուրաքանչյուր նոր այցի ժամանակ նկատվում է վրդովմունքի և անզոր ընդվզման չափաբաժնի ուժգնացում: Մի կողմում կեղծիքն է՝ խոսքային ուղղակի և կոպիտ ընդգծվածությամբ, մյուսում՝ ճշմարտությունը՝ համրության պայմանաձևում ամփոփված և գամված հաշմանդամի անվասայլակին: Կերպարային էվոլյուցիայի այս տրամաբանությունը գործողությունների զարգացման գագաթնակետում ենթադրում է երկու բևեռների ծայրահեղորեն ընդգծված և սրված բախում: Այս փուլում և՛ Տիգրանի՝ խոսք-ինքնաչափմամբ արտահայտված եսամոլությունն ու սնապարծությունն են հասցվում գերագույն աստիճանի, և՛ Հայրիկի՝ լռությամբ և արարք-ինքնաչափմամբ դրսևորված կշտամբանքը. «Տիգրան-Հը՞, պարոն զուռնաչի, ո՞նց ես: Կհավատայի՞ր, որ տղադ թագավոր կդառնա մի օր... Չկռռաս. ոնց որ համաշխարհային վիշտը լինես: /Հայրը լուռ կշտամբանքով նայում է որդուն» [5, էջ 283]: Ճշմարտության անզոր ընդվզումն արտահայտվում է Հայրիկի՝ տունը հրդեհելու արարքով, սակայն «կեղծ» իրականության հետևորդ Տիգրանն անգամ ա՛յդ արարքն է ծառայեցնում այդ նույն իրականության կառուցմանը՝ այն ներկայացնելով իբրև ահաբեկչություն: Ճշմարտության մյուս ձայնը՝ լրագրողի կերպարը, պիեսում զուտ արտաբեմական ներկայությամբ է դրսևորվում, սակայն ունի խոսք՝ ի տարբերություն Հայրիկի: Դա արտահայտվում է Գալուստի՝ նրա հոդվածից արված մեջբերումով. «...շատ հնարավոր է, որ վաղը նախագահական գահին մենք կունենանք մի խամաճիկ, ում շարժող թելերը բազմաթիվ են լինելու՝ թե՛ դրսից, թե՛ ներսից...» [5, էջ 252]:

Ընդհանրապես բացակայող կերպարների պայմանաձևերի սիրահար Գ. Խանջյանն այստեղ էլ չի խուսափել հնարից: Ի տարբերություն մյուս ստեղծագործությունների՝ այստեղ լրագրողը կառուցվածքային կենտրոն ու գործողությունների ծավալման հիմնական ազդակ չէ և ավելի շուտ հանդես է գալիս իբրև ճշմարտության գաղափարի անդեմ ու անմարմին խոսափող, քան լիարժեք կերպար: Բայց բեմական տիրույթում կատարվող գործողությունների վրա նրա ազդեցությունը նշանակալից է: Նախ՝ այս փոքրիկ մեջբերումը ներկայացնում է բեմական տիրույթում համրության պայմանաձևով զսպված ճշմարտության խոսքային ձևը: Ճշմարտության այս ձևաչափն էլ երկար չի գոյատևում, քանի որ կուսակցության առաջնորդ Գալուստն ատրճանակի օգնությամբ լռեցնում է լրագրողին: Սակայն այդ սպանություն-արարքը խորացնում է դեռևս Տիգրան-Շխո հանդիպման ժամանակ սկզբնավորված Տիգրան-Գալուստ միկրոկոնֆլիկտը, որը, ի տարբերություն նախորդների, որոշակի զարգացում ապրում է, բայց դարձյալ չի հասնում ավարտակետին: Լրագրողի արտաբեմական ներկայությունը և՛ արտահայտում է ճշմարտության ուղղակի ձայնը, և՛ պայմանավորում Գալուստ-Տիգրան միկրոկոնֆլիկտի զարգացման հերթական փուլը: Այս երկում ընդգրկված չէ Տիգրանի գահակալության փուլը, սակայն ներկայացվող գործողությունների ընթացքը թույլ է տալիս ենթադրել նաև շարունակությունը, քանի որ պիեսում սփռված ակնարկները ցույց են տալիս, որ ամբոխը որոշակիորեն ենթարկվել է կեղծ առաջնորդի հմայքին:

Եզրակացություններ

Այսպիսով՝ Գուրգեն Խանջյանի «Քեզնից պրծում չկա» պիեսը մերօրյա հասարակական-քաղաքական իրադարձությունների շրջապտույտում պահպանում է իր արդիականությունը: Տիգրանն էլ հայ գրականության մեջ լրացնում է քաջնազարական և փանջունիական տիպի կերպարների պատկերասրահը՝ մեր ժամանակներին բնորոշ կոլորիտային նրբերանգներով, որոշակի դետալ-հավելումներով: Պիեսի խորագիրը ցույց է տալիս, որ «տիգրանականությունն» էլ քաջնազարականության ու փանջունիականության պես հավերժ է և կգոյատևի այնքան, քանի դեռ գերիշխում են ամբոխային ընկալումները:

Գրականություն

1. Ավանեսյան Ա. Արդի հայ դրամատուրգիան (1991-2008 թթ.). Երևան, «Գրական էտալոն», 2011:
2. Բոն Գ. Ամբոխների հոգեբանությունը. Երևան, «Անտարես», 2020:
3. Դեմիրճյան Դ. Երկեր. Երևան, «Լույս», 1983:
4. Թումանյան Հ. Ընտիր երկեր, երկու հատորով, հատոր երկրորդ. Երևան, «Սովետական գրող», 1985:
5. Խանջյան Գ. Թատրոն 301. Երևան, ՀԳՄ հրատ., 2008:
6. Խաչիկյան Գ. Արդիականության գեղարվեստական համապատկերը Գուրգեն Խանջյանի դրամատուրգիայում, Գիտական տեղեկագիր, Պրակ Բ, N 1, 2015, էջ 10-21:

7. Շեքսպիր. Երկեր. Երևան, ԵՊՀ հրատ., 1991:
8. Гоголь Н. Ревизор. Москва, «Детская литература», 1979.
9. Мольер. Полное собрание сочинений, в трех томах, том второй. Москва, «Искусство», 1986.

References

1. Avanesyan A. Ardi hay dramaturgian (1991-2008 t't'). Erevan, «Grakan e'talon», 2011.
2. Bon G. Amboxneri hogebanut'yuny'. Erevan, «Antares», 2020.
3. Demirtjyan D. Erker. Erevan, «Luys», 1983.
4. T'umanyan H. Y'ntir erker, erku hatorov, hator erkrord. Erevan, «Sovetakan grogh», 1985.
5. Xanjyan G. T'atron 301, Erevan, HGM hrat., 2008.
6. Xachikyan G. Ardiakanut'yan gegharvestakan hamapatkery' Gurgen Xanjyani dramaturgiayum, Gitakan teghekagir, Prak B, N 1, 2015, e'j 10-21.
7. Sheqspir. Erker. Erevan, EPH hrat., 1991.
8. Gogol' N. Revizor. Moskva, «Detskaja literatura», 1979.
9. Mol'er. Polnoe sobranie sochinenij, v treh tomah, tom vtoroj. Moskva, «Iskusstvo», 1986.

СТОЛКНОВЕНИЕ РЕАЛЬНОСТИ И «ЛОЖНОЙ» РЕАЛЬНОСТИ В ПЬЕСЕ ГУРГЕНА ХАНДЖЯНА «ОТ ТЕБЯ НЕ ОТДЕЛАТЬСЯ»

КАРЕН МАНУЧАРЯН*

Для цитирования: Манучарян, Карен. “Столкновение реальности и «ложной» реальности в пьесе Гургена Ханджяна «От тебя не отделаться»”. *Искусствоведческий журнал,* N 1 (2022): 265-277. DOI: 10.54503/2579-2830-2022.1(7)-265

Пьеса Гургена Ханджяна «От тебя не отделаться» являет собой своеобразный отзвук общественно-политической жизни независимой Армении. Проблема столкновения двух реальностей – истинной и «ложной» широко представлена в мировой литературе, в частности, в таких произведениях, как «Отелло» Уильяма Шекспира, «Тартюф или лжец» Жан-Батиста Мольера, «Ревизор» Николая Гоголя, «Храбрый Назар» («Кадж Назар») Д. Демирчяна. Раздвоение реальности обуславливает раздвоение художественных образов, порождает дуализм образ – «антиобраз».

Ключевые слова: Гурген Ханджян, пьеса, комедия, «ложная» реальность, образ «камуфляж», столкновение, эволюция.

* Соискатель кафедры древней и средневековой армянской литературы и методики ее преподавания АГПУ имени Х. Абовяна, 098150411@mail.ru, статья представлена 10.01.2022, рецензирована 20.01.2022, принята к публикации 20.05.2022.

THE CLASH OF THE REAL AND "FALSE" REALITY IN GURGEN KHANJYAN'S PLAY "THERE IS NO ESCAPE FROM YOU"

KAREN MANUCHARYAN*

For citation: Manucharyan, Karen. "The Clash of the Real and "False" Reality in Gurgen Khanjyan's Play "There Is No Escape from You"", *Journal of Art Studies,* N 1 (2022): 265-277. DOI: 10.54503/2579-2830-2022.1(7)-265

Gurgen Khanjyan's play "There is No Escape From You" is a kind of echo of the socio-political life of independent Armenia. The problem of the collision of two realities – true and "false" is widely presented in world literature, in particular, in such works as "Othello" by William Shakespeare, "Tartuffe or a Liar" by Jean-Baptiste Molière, "Inspector General" by Nikolai Gogol, "Brave Nazar" ("Qaj Nazar") by D. Demirchyan. The bifurcation of reality causes the bifurcation of artistic images, gives rise to the dualism of the image – "anti-image".

Key words: Gurgen Khanjyan, play, comedy, "false" reality, "camouflage" image, collision, evolution.

* Applicant at the Department of Ancient and Medieval Armenian Literature and its Teaching Methodology at the ASPU after Kh. Abovyan, 098150411@mail.ru. The article was submitted on 10.01.2022, reviewed on 20.01.2022, accepted for publication on 20.05.2022.

ՀՏԴ : 378(479.25) + 001(479.25) +281.6
DOI: 10.54503/2579-2830-2022.1(7)-278

ԷՋՄԻԱԾՆԻ ԳԻՏԱԿԱՆ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏԻ ԳՈՐԾՈՒՆԵՈՒԹՅՈՒՆԸ

Հղման համար. Զաքարյան, Անուշավան: «Էջմիածնի գիտական ինստիտուտի գործունեությունը»: *Արվեստագիտական հանդես,* N 1 (2022): 278-289. DOI: 10.54503/2579-2830-2022.1(7)-278

Հայտնի իրողություն է՝ հայ ժողովրդի հոգևոր ու մշակութային դարավոր արժեքները պահպանելու և սերունդներին փոխանցելու գործում Ս. Էջմիածնի Մայր Աթոռին կից հիմնարկների՝ տպարանի, ճեմարանի, թանգարանի, մատենադարանի ունեցած խոշոր դերը: Դրանց նոր շունչ և ոգի հաղորդվեցին Հայաստանում խորհրդային կարգերի հաստատման հենց սկզբից: Այդ առումով նշանակալի էր Էջմիածնի գիտական ինստիտուտի հիմնադրումը:

Ստորև ներկայացնում ենք գիտական այդ կենտրոնի հիմնադրման և գործունեության մասին նշանավոր բանասեր, պատմաբան, բառարանագիր, ինստիտուտի գիտնական քարտուղար Երվանդ Տեր-Մինասյանի՝ 1922 թ. հունիսի 6-ին գրած ուշագրավ հաղորդումը և ինստիտուտի կանոնադրությունը (տպագրվել են «Բանբեր Էջմիածնի գիտական ինստիտուտի» գիրք Ա. և Բ.-ում, Էջմիածին, 1921–1922, էջ 320-329):

ԱՆՈՒՇԱՎԱՆ ԶԱՔԱՐՅԱՆ*

ՏԵՂԵԿԱԳԻՐ
ԷՋՄԻԱԾՆԻ ԳԻՏԱԿԱՆ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏԻ
(5 փետրուարի 1921 – 1 յունիսի 1922)

Էջմիածնի Գիտական Ինստիտուտի ծագման և հաստատութեան համառօտ պատմութիւնը հետևյալն է.

Երբ Հ.Ս.Խ.Հ. Յեղկոմի 1920 դեկտեմբերի 17-ի դեկրետով պետականացման ենթարկուեցին «բոլոր ազգութեանց կուլտուր-կրթական հիմնարկութիւնները (դպրոցները, հնագիտական և ազգագրական թանգարանները, մատենադարաններն ու տպարանները) իրենց ամբողջ շարժական և անշարժ գոյքով» և փոխանցուեցին «Լուսաւորութեան Ժողովրդական Կոմիսարիատի տնօրէնութեան», բնականաբար խնդիր առաջ եկաւ, թէ ի՞նչպէս պէտք է վարուել Էջմիածնի հաստատութիւնների հետ և նոյն թուի դեկտեմբերի 17-ին դեկրետին կից լոյս տեսաւ նաև Լուսժողկոմ Ա. Յովհաննիսեանի *հրամանը «Հոգևոր հաստատութիւններին պատկանող կուլտուր-կրթական հիմնարկութիւնների պետականացման մասին»: Այդ հրամանի երկրորդ յօդուածի ծանօթութիւնն ասում էր. «Էջմիածնի վանական Ճեմարանը, հնագիտական և ազգագրական թանգարանները, մատենադարանն ու տպարանը՝ որպէս ընդհանուր պետական նշանակութիւն ունեցող հիմնար-*

---

* ՀՀ ԳԱԱ «Պատմաբանասիրական հանդեսի» գլխավոր խմբագիր, ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի ավագ գիտաշխատող, բանասիրական գիտությունների դոկտոր, patmhandes@rambler.ru, patmhandes@yahoo.com, հոդվածը ներկայացնելու օրը՝ 03.02.2022, գրախոսելու օրը՝ 12.03.2021, տպագրության ընդունելու օրը՝ 20.05.2022:

կութիւններ Հայաստանի աշխատաւոր ժողովրդների սեփականութիւն դառնալով, ենթարկւում են անմիջապէս Լուսաւորութեան Ժողովրդական Կոմիսարիատին և վերակազմւում վերջինիս կողմից նշանակուելիք կոմիսարի ղեկավարութեամբ»[*]*:*

Այսպիսով Լուսժողկոմի վրայ պարտականութիւն էր դրւում Էջմիածնի կուլտուր-կրթական հաստատութիւնների վերակազմութեան ծրագիրը մշակել և իրականացնել այն կեանքում, և Լուսժողկոմ Ա. Յովհաննիսեանը իրեն յանձնարարուած խնդիրը լուծում է այն մտքով, որ Հ.Ս.Խ.Հ. համար անհրաժեշտ է ունենալ մի գիտական հաստատութիւն, մի «Կուլտուր-պատմական Ինստիտուտ» Էջմիածնում, ուր ամփոփուած են գիտական և գեղարուեստական նշանակութիւն ունեցող բազմաթիւ յիշատակարաններ:

Լուսժողկոմ Ա. Յովհաննիսեանի այս մտադրութիւնը հաւանութիւն է գտնում Հ.Ս.Խ.Հ. Յեղկոմում և 1921 թ. փետրուարի 5-ին հրատարակւում է դեկրետ Էջմիածնում Կուլտուր-պատմական Ինստիտուտ հիմնելու մասին:

Այդ դեկրետն ասում է.

1. «Պետականացւում են և Լուսաւորութեան Ժողովրդական Կոմիսարիատի անմիջական իրաւասութեան տակ դրւում Հռիփսիմէի վանքը, Զուարթնոց եկեղեցու աւերակները յարակից շինութիւններով և գոյքերով, Էջմիածնի նոր Վեհարան կոչուած շինութիւնը, վանական հիւրանոցը և վանական նոր հանրակացարանը իր կահաւորութեամբ»:

3. «Յանձնարարւում է Լուս. Ժող. Կոմիսարիատին վերակազմել Էջմիածնի կուլտուր-կրթական հաստատութիւնների պետականացրած ցանցը (մատենադարան, թանգարան, տպարան և այլն) և հիմնել Էջմիածնում Կուլտուր-պատմական Ինստիտուտ, *որ նպատակ պիտի ունենայ գիտական հիմքերի վրայ դնել Հայաստանի ժողովրդական կուլտուրաների ուսումնասիրութեան գործը և միաժամանակ մասսաների սեփականութիւն դարձնել հնութեանց այն բոլոր յիշատակարանները, որոնք գիտական և գեղարուեստական նշանակութիւն ունեն և կարող են աղբիւր դառնալ կուլտուրական նոր արժէքների ստեղծագործութեան»:*

Դեկրետի երկրորդ յօդուածը վերաբերում է հանրապետութեան որբանոցների մի մասը Էջմիածնում կենտրոնացնելուն և շէնքերի, գոյքերի և հաստատութիւնների մի մասը այդ նպատակին յատկացնելուն[**]*:*

Այս դեկրետով հիմք է դրւում «Էջմիածնի Կուլտուր-պատմական Ինստիտուտի», որի իրաւասութեանն են յանձնւում մատենադարանը, թանգարանը, տպարանը, վանական հանրակացարանը, Հռիփսիմէի վանքը և Զուարթնոց աւերակները, իսկ դեկրետում յիշատակուած միւս հաստատութիւնները դրւում են Սոցիալական Ապահովութեան Ժողովրդական Կոմիսարիատի տրամադրութեան ներքոյ՝ որբանոցների համար:

«Էջմիածնի Կուլտուր-պատմական Ինստիտուտի» առաջին կազմակերպչական նիստում (1921 թ. փետրուարի 2-ին) Լուսժողկոմ Ա. Յովհաննիսեանն *յայտարարում է Ինստիտուտը բացուած և հաղորդում, որ նրա գիտական կոլեգիայի անդամ են նշանակուած ընկ. ընկ.* Լեւոն Սարգսեան, Երուանդ Տէր-Մինասեան, Սենեքերիմ Տէր-Յակոբեան *(միաժամանակ նաև մատենադարանի վարիչ) և* Լեւոն Լիսիցեան *(միաժամանակ նաև թանգարանի վարիչ. մինչև 1921 թ. փետրուարի 1-ը նա Էջմիածնի կուլտուր-կրթական հաստատութիւնների կոմիսար էր): Ընկ. Լուսժողկոմի առաջարկութեամբ Լ. Սարգսեան ընտրւում է Նախագահ, իսկ Ե. Տէր-Մինասեան Գիտական Քարտուղար: Լ. Սարգսեան*

[*] Թէ՛ Հայյեղկոմի 1920 թ. դեկտեմբերի 17-ի դեկրետը եւ թէ՛ Լուսժողկոմ Ա. Յովհաննիսեանի նոյն թուի հրամանը տես՝ Դեկրետների եւ Հրամանների ժողովածու, պրակ I, Էջմիածին, 1921, եր. 16:

[**] Տե՛ս Դեկրետների եւ Հրամանների ժողովածու, պրակ I, Էջմիածին, 1921, եր. 107-108:

նշանակում է նաև Ինստիտուտի կոմիսար և ժամանակաւոր վարիչ: Այդ իսկ առաջին ժողովում ընկ. Լուսժողկոմը յանձնարարում է գիտական կոլեգիային շտապ կարգով կազմել Ինստիտուտի կանոնադրութեան նախագիծը և ներկայացնել իրեն ի հաստատութիւն:

Մինչդեռ Ինստիտուտի Գիտական կոլեգիան զբաղուած էր կազմակերպչական աշխատանքով, կազմում էր իր կանոնադրութիւնը, որի նախագիծը պատրաստել յանձնարարել էր գիտնական քարտուղար Ե. Տէր-Մինասեանին, և միջոցներ էր ձեռք առնում կարգաւորելու և ցուցակագրելու արխիւի, մամուլի և ձեռագիրների բաժինները, որոնց համար նոր աշխատակիցներ էին հրաւիրում ընկ. ընկ. Արշակ Բարխուդարեան, Թադէոս Աւդալբէգեան և Մեսրոպ եպիսկոպոս, եկաւ փետրուարի 17-ի յեղաշրջումը և խանգարեց Ինստիտուտում սկսուած կանոնաւոր աշխատանքը և Ինստիտուտի մատենադարանը և աշխատանքի սենեակները կնքուեցին «Հայրենիքի Փրկութեան կոմիտէի» Վաղարշապատի մասնաճիւղի կարգադրութեամբ:

Թէև կենտրոնի (Երևանի Հայրենիքի Փրկութեան Կոմիտէի) կարգադրութեամբ որոշուեց պահել Էջմիածնի Կուլտուր-պատմական Ինստիտուտը, կառավարութեան ներկայացուցիչ նշանակուեց Ն. Աղբալեանը և կնիքները քանդուեցին, սակայն որևէ աշխատանք սկսել անհնար էր, որովհետև Ինստիտուտի գիտական կոլեգիան քայքայուած էր. փետրուարի 18-ի լոյս 19-ի գիշերը բանտից հանուած և սպանուած էր Լ. Լիսիցեանը. կոմիսար և վարիչ Լ. Սարգսեանը ստիպուած էր հեռանալ Էջմիածնից և գտնուում էր Երևանում. Հայրենիքի Փրկութեան Կոմիտէի կարգադրութեամբ պաշտօնից ժամանակաւորապէս հեռացրած յայտարարուեց նաև գիտնական քարտուղար Երուանդ Տէր-Մինասեան, այնպէս որ Ինստիտուտում փաստօրէն մնացել էր միայն մատենադարանի վարիչ Սեն. Տէր-Յակոբեան:

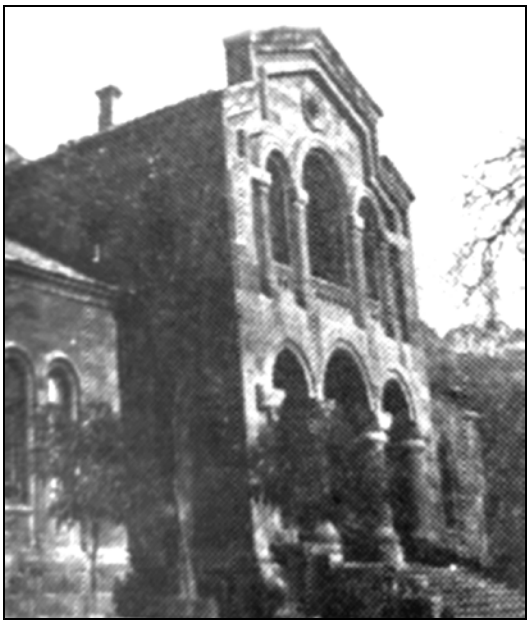
1921 թ. ապրիլի սկզբին Հ.Ս.Խ.Հ. կառավարութեան վերականգնմամբ վերահաստատուեց նաև Ինստիտուտի իրաւասութիւնը իւր օրինական սահմաններում, սակայն բաւական ժամանակ անցաւ, մինչև որ կրկին կազմակերպուեց գիտական կոլեգիան և հնարաւորութիւն ստացաւ գործի ձեռնարկելու: Ինստիտուտի կոմիսար և ժամանակաւոր վարիչ Լ. Սարգսեան ապրիլի 25-ից համարուեց պաշտօնից հեռացած և նրա փոխարէն կոմիսար և գիտական կոլեգիայի նախագահ նշանակուեց 1921 թ. մայիսի 1-ից Կարապետ Մելիք-Օհանջանեան, *որ միայն մայիսի երկրորդ կէսին սկսեց իւր պաշտօնավարութիւնը. իսկ մինչև այն՝ ժամանակ. կոմիսարի և վարիչի պարտականութիւնները կատարում էր Սեն. Տէր-Յակոբեան: Նոյն մայիսի 1-ից կոլեգիայի անդամ և թանգարանի վարիչ նշանակուեց* Գարեգին Յովսեփեան եպիսկոպոսը *և մայիսի 10-ից կոլեգիայի անդամ և տպարանի վարիչ՝* Խաչիկ Սամուէլեանը:

Գիտական կոլեգիայի նոր կազմը իր առաջին նիստն ունեցաւ 1921 թ. մայիսի 25-ին և զբաղուեց գլխաւորապէս հաստատութիւնների դրութեան և գործերի հետ ծանօթանալով և իրաւասութեանց խնդիրներով: Այդ նոյն ժողովում որոշուեց արխիւը կարգաւորելու և ցուցակագրելու համար աշխատակից հրաւիրել Գիւտ ծ. վրդ. Տէր-Ղազարեանին:

1921 թ. մայիսի 26-ին Լուսժողկոմ ընկ. Ա. Յովհաննիսեանը Էջմիածին ժամանելով յատուկ ժողով է հրաւիրում և առաջարկ մտցնում վերակազմել «Էջմիածնի Կուլտուր-պատմական Ինստիտուտը» այն մտքով, որ նա իւր հետազօտութիւնների նիւթ պէտք է դարձնի Հայաստանի ուսումնասիրութիւնը իւր բոլոր կողմերով՝ աշխարհագրական, երկրաբանական, օդերեւութաբանական և այլն, հողի յատկութիւնը, ջրաբաշխական պայմանները, տնտեսութեան զօնաները և այլն և այլն, մի խօսքով այն ամբողջ միջավայրը, ուր զարգանում է կուլտուրան և որի վրայ պէտք է հիմնուի նոր ժողովրդական տնտեսութիւնը: Այդ նպատակն իրագործելու համար Ինստիտուտը ունենալու է բացի Կուլտուր-պատմական բաժնից նաև Բնագիտական բաժին, որի կազմակերպութեան մասին անհրաժեշտ է հոգ տանել ըստ կարելւոյն շուտով: Որոշում է առաջարկն ընդունել և

Ինստիտուտի կանոնադրութիւնը կազմել ի նկատի ունենալով երկու բաժիններն ևս: Այդ օրուանից որոշում է նաև «Էջմիածնի Կուլտուր-պատմական Ինստիտուտը» վերակոչել «Էջմիածնի Գիտական Ինստիտուտ»:

Այնուհետև Ինստիտուտի գիտական կոլեգիայի ամենագլխաւոր հոգսերից մէկն է դառնում պատշաճ կանոնադրութիւն կազմելը: Մի շարք ժողովներում յունիս և յուլիս ամիսների ընթացքում մանրամասն քննութեան է ենթարկւում գիտական քարտուղարի կազմած կանոնադրութեան նախագիծը, որ և որոշ փոփոխութիւններով ու լրացումներով ընդունուելով՝ առաջարկւում է ընկ. Լուսժողկոմին ի հաստատութիւն 1921 թուի սեպտեմբերին:



1911 թ. կառուցված Էջմիածնի Մատենադարանի շենքը (ճարտարապետ Պ. Զոհրաբյան)

Յիշուած կանոնադրութիւնը նախատեսում էր Ինստիտուտի համար երեք տեսակ աշխատանք, նախ՝ գիտական հրատարակութիւններ՝ «Բնագիրներ և Հետազօտութիւններ» ընդհանուր վերնագրի ներքոյ. երկրորդ՝ Ինստիտուտի անդամների և աշխատակիցների մանր երկասիրութիւնների և յօդուածների հրատարակութիւն՝ «Էջմիածնի Գիտական Ինստիտուտի Բանբեր» պարբերական հանդէսի մէջ և երրորդ՝ գիտական զեկուցումների կազմակերպութիւն, որի նպատակը պէտք է լինէր մի կողմից ընկերներին տեղեակ պահել իւրաքանչիւրի աշխատանքների ընթացքին և միւս կողմից նոր մղումներ տալ և մղումներ ընդունել փոխադարձաբար գիտական աշխատանքի ասպարիզում:

Էջմիածնի Գիտական Ինստիտուտի կոլեգիան ամեն ջանք գործ դրեց, որ կարողանայ գոնէ փոքր չափերով իրականացնել այդ աշխատանքները կեանքի մէջ: Դրա համար ամենից առաջ անհրաժեշտ էր, որ նա իր աշխատակիցների կազմը զօրեղացնէր: Դեռ 1921 թ. մայիսի 26-ին ընկ. Լուսժողկոմն յայտնել էր Ինստիտուտին, որ իր կողմից գիտական աշխատակիցներ են հրաւիրուած Առաքել Բաբախանեան (Լէօ) և Հր. Աճառեան: 1921 թ. յուլիսի 6-ին գիտական աշխատակից է ընտրւում և Լուսժողկոմի կողմից հաստատւում Դ. Անանուն, սեպտեմբերի 19-ին՝ Թ. Թորամանեան և հոկտեմբերի 4-ին Գրիգոր Չուբարեան: Ահա այս կազմով Ինստիտուտի գիտական կոլեգիան սկսում է իւր աշխատանքը և նրա այդ ուղղութեամբ կատարած գործն այսօր հրապարակի վրայ է:

«Բնագիրներ և Հետազօտութիւններ» շարքից մինչև այսօր, ընդամենը մի տարուայ ընթացքում, հրատարակուած է չորս գիրք:

1. Գիրք Ա. – Պատմութիւն Շապհոյ Բագրատունւոյ, ի լոյս ածին ✞ Գ. Տէր-Մկրտչեան և Մեսրոպ եպիսկոպոս, Էջմիածին, 1921, XXXIV+96:

2. Գիրք Բ. – Հայ-Ռուս Օրիենտացիայի ծագման խնդիրը. պատմական-քննադատական ուսումնասիրութիւն Աշոտ Յովհաննիսեանի, Էջմիածին, 1921, 68+LII և 5 նկար:

3. Գիրք Գ. – Աբրահամու Խոստովանողի Վկայք Արևելից, թարգմանութիւնք յասորականէն. աշխատասիրութեամբ ✞ Գալուստ Տէր-Մկրտչեանի 1897–1900, Էջմիածին, 1921, XXII+248:

Այս գիրքը քսան տարուց ի վեր տպագրուած պատրաստ էր և չէր հրատարակում: Ինստիտուտը հրատարակեց Մեսրոպ եպիսկոպոսի յառաջաբանով:

4. Գիրք Դ. – Ռուսահայերի հասարակական զարգացումը, հատոր երկրորդ (1870–1900), Դ. Անանունի, Էջմիածին, 1922, եր. 248:

Ինչ վերաբերում է «Էջմիածնի Գիտական Ինստիտուտի Բանբեր»-ին, նրա հրատարակութիւնը 1921 թ. յունիսի կէսից զբաղեցրել է գիտական կոլեգիային և բազմաթիւ ժողովներում խորհրդակցութեան նիւթ դարձել: Վերջ ի վերջոյ ընկ. Խ. Սամուէլեանի կազմած «Բանբերի ծրագիրը» որոշ փոփոխութիւններով և լրացումներով ընդունուելով՝ առաջարկւում է Լուսժողկոմին ի հաստատութիւն 1921 թ. յուլիս ամսին: Ընկ. Լուսժողկոմի կողմից եղած առարկութիւնները հարցի ընթացքը փոքր ինչ կասեցնում են, մինչև որ 1921 թ. սեպտեմբերի վերջին կոլեգիայի կողմից յատուկ ներկայացուցիչներ (Դ. Անանուն և Ե. Տէր-Մինասեան) ծրագրի մէջ անհրաժեշտ փոփոխութիւնները մտցնելով՝ հաստատել են տալիս այն և իրաւունք ստանում անմիջապէս գործի ձեռնարկելու: Այսպիսով անհնար է լինում Ինստիտուտի պարբերական հանդիսի առաջին գիրքն հրատարակել որոշուած ժամանակին՝ 1921 թ. սեպտեմբերին. թէև նոր որոշում է լինում գէթ դեկտեմբերի սկզբին սկսել տպագրութիւնը և Ինստիտուտի հաստատութեան տարելիցին՝ 1922 թ. փետրուարի 5-ին, հրատարակել այն, սակայն տպարանական պայմանները հնարաւորութիւն չեն տալիս այդ որոշումն ևս իրագործելու: «Բանբեր»-ի շարուածքն հնարաւոր է լինում սկսել միայն 1922 թ. փետրուարի սկզբին և նրա միացեալ Ա. և Բ. գիրքը լոյս կ'տեսնի 1922 թ. յունիս ամսի վերջին Գիտնական Քարտուղար Ե. Տէր-Մինասեանի *խմբագրութեամբ:*

Ինստիտուտի երրորդ տեսակի աշխատանքները Գրական-գիտական զեկուցումների կազմակերպութիւնն էր: Դրա համար կազմւում է մանրամասն ծրագիր, նախատեսւում է տարուայ ընթացքում, մինչև 1922 յունիսի 15-ը, մօտ 20 զեկուցում, որոնցից սակայն կայանում են միայն վեցը, մասամբ այն պատճառով, որ Ինստիտուտի կազմից 1922-ի սկզբին հեռանում են նրա անդամներից և աշխատակիցներից ոմանք (Գարեգին եպիսկոպոս, Գր. Չուբարեան), մասամբ ևս այն պատճառով, որ Ինստիտուտի կեանքի մէջ տեղի են ունենում խոշոր փոփոխութիւններ. կրճատւում են նրա վարչական իրաւասութիւնները և այդ խնդիրները կլանում են բաւական մեծ ժամանակ և ուշադրութիւն:

Կայացած զեկուցումները հետևեալներն են.

1. 1921 թ. Հոկտեմբերի 23-ին Գարեգին եպիսկոպոսի զեկուցումը «Ազիբէկենք և նրանց շինարարական գործը Եղվարդում» նիւթի մասին: Զեկուցումը տպագրուած է «Բանբեր»-ի մէջ: Այս առաջին զեկուցմանը ներկայ էր Լուսժողկոմ ընկ. Ա. Յովհաննիսեան:

2. 1921 թ. Նոյեմբերի 14-ին Թ. Թօրամանեանի զեկուցումը «Նախաքրիստոնէական Հայաստանի ճարտարապետութիւնը» նիւթի մասին: Տպագրուած է «Բանբեր»-ում:

3. 1921 թ. Դեկտեմբերի 23-ին Գր. Չուբարեանի զեկուցումը՝ «Պետութեան անէացման գաղափարը» նիւթի մասին:

4. 1921 թ. Դեկտեմբերի 27-ին Դ. Անանունի զեկուցումը՝ «Բարձր դասը Հայաստանում և Ազերբայջանում» նիւթի մասին: Զեկուցումը տպագրուած է «Բանբեր»-ում:

5. 1922 թ. Յունուարի 31-ին Խ. Սամուէլեանի զեկուցումը «Սրրկութիւնն և ճորտատիրութիւնը հին հայոց իրաւունքում» նիւթի մասին:

6. 1922 թ. Փետրուարի 2-ին Ե. Տէր-Մինասեանի զեկուցումը՝ «Աբրահամ Խոստովանողի Վկայք Արևելիցը և նրա ասորական սկզբնատիպը» նիւթի մասին: Զեկուցումը տպագրուած է «Բանբեր»-ում: Զեկուցումներին ներկայ են եղել, բացի Ինստիտուտի անդամներից և աշխատակիցներից, նաև բաւական մեծ թուով կողմնակի հետաքրքրուողներ, որոնցից ոմանք մասնակցել են նոյն իսկ վիճաբանութիւններին:

Գիտական Ինստիտուտի կոլեգիան մտադիր էր նաև հանրամատչելի դասախօսութիւններ կազմակերպել, սակայն նրա այդ մտադրութիւնները գլուխ չեկան իրենից անկախ պատճառներով:

1921 թուի վերջին և 1922 թուի սկզբին տեղի է ունենում Ինստիտուտի վարչական իրաւասութիւնների կրճատումն, որի մասին ակնարկուեց վերևը: Մենք տեսանք որ Դեկրետով Ինստիտուտի իրաւասութեանն էին ենթարկւում մատենադարանը, թանգարանը, տպարանը, վանական հանրակացարանը, Հռիփսիմէի վանքը և Զուարթնոց աւերակները իրենց յարակից շէնքերով և գոյքով: Այժմ՝ Հ.Ս.Խ.Հ. կառավարութեան և Ամենայն Հայոց Կաթողիկոսի ներկայացուցիչների միջև տեղի ունեցած բանակցութիւնների հետևանքով և Կառավարութեան վճռով 1922 թ. յունուարի 6-ին վերադարձւում են Էջմիածնի վանքի իրաւասութեանը թանգարանը և Հռիփսիմէի վանքը, վանական հանրակացարանը ենթարկւում է Հ.Ս.Խ.Հ. կառավարութեան Էջմիածնի ներկայացուցիչ Գ. Վարդանեանին, իսկ Զուարթնոց աւերակների կառավարութիւնը Լուսժողկոմ ընկ. Պ. Մակինցեանի *հրամանով 1922 թ. մարտի սկզբին ստանձնում է Հայաստանի Հնութեանց և Գեղարուեստից Յուշարձանների Պահպանութեան Կոմիտէն. այնպէս որ Ինստիտուտին ենթակայ մնում են առժամանակ միայն մատենադարանն ու տպարանը: Վերջին հաստատութիւնն ևս (տպարանը) Լուսժողկոմի հրամանով առնում է Ինստիտուտի իրաւասութիւնից և 1922 թ. մայիսի 23-ից ենթարկւում անմիջական կերպով Լուսժողկոմատին, այնպէս որ ներկայումս Ինստիտուտն ամփոփուած է միայն մատենադարանում և պէտք է աշխատի «Բնագիրների և Հետազօտութիւնների» և «Բանբեր»-ի հրատարակութեամբ, գիտական զեկուցումների կազմակերպութեամբ ու կանոնադրութեամբ իրեն վրայ դրուած միւս պարտականութիւնների կատարմամբ արդարացնել այն յոյսերը, որ դրուած են նրա վրայ:*

1922 թ. սկզբից նոր ընթացք է ստանում նաև Ինստիտուտի կանոնադրութեան խնդիրը, որ մինչև այն դեռ հաստատուած չէր: *Նոր Լուսժողկոմ ընկ.* Պ. Մակինցեանը *առաջարկում է Գիտական կոլեգիային անմիջապէս ներկայացնել իրեն նախկին կանոնադրութիւնը՝ ի նկատի ունենալով միայն Կուլտուր–Պատմական–Հնագիտական բաժինը: Այդպէս ներկայացրած կանոնադրութիւնը կրկին քննութեան է ենթարկում Գիտական Ինստիտուտի կոլեգիայում Լուսժողկոմի տեղակալ ընկ. Յակովբ Յովհաննիսեանի և կոլեգիայի անդամ ընկ. Գր. Եւանգուլեանի մասնակցութեամբ, վերջնական ձևակերպութիւն ստանում յատկապէս բաժինների վերաբերութեամբ Լուսժողկոմատում և հաստատւում Լուսժողկոմ ընկ. Պ. Մակինցեանի կողմից 1922 թ. մայիսի 11-ին:*

Հաստատուած կանոնադրութեան համաձայն Ինստիտուտն ստանում է նոյն թուից «Հայաստանի Գիտական Ինստիտուտ» անունը:

Ինստիտուտին ենթակայ հաստատութիւնները աշխատել են տարուայ ընթացքում բարեխիղճ կերպով կատարել իրենց վրայ դրուած պարտականութիւնները: Այսպես՝

Ա. Մատենադարանում վարիչ Սեն. Տէր-Յակոբեանի *ղեկավարութեամբ կատարուած աշխատանքները ունեցել են հետևեալ բնոյթը.*

1. Ձեռագրատունը *պետականացած միջոցին, ըստ նախկին 1917 թուին կազմուած և յետագայում շարունակուած ցուցակի, ունէր 1545 համար, որոնք Տաճկաստանից ստա-*

ցուած են եղել էջմիածնում որպէս աւանդ: Այս ցուցակում հայ ձեռագրերի հետ խառն համարակարգուած են պատառիկներ, արևելեան լեզուներով (պարսկ. արաբ.) ձեռագրեր, արխիւային նիւթեր և տպագրեր, իսկ նախկին էջմիածնի մատենադարանից մնում էին միայն երեք ձեռագրեր: Ձեռագրերի դահլիճի պահարանները ամբողջապէս լի էին բացի ձեռագրերից՝ արխիւային նիւթերով, տպագիր գրքերով և պարբերականներով: Տարուայ ընթացքում մեկուսացուել են ձեռագրատան հետ կապ չունեցող բոլոր նիւթերը. ամփոփուել են ձեռագրերը, որոնց շարքերից հանուել են տպագրերը, արևելեան լեզուներով ձեռագրերը և այլն: Դասաւորուել են ըստ մեծութեան և համարագրուել, աւելացնելով նախկին վարչութեան օրով ստացուած և ցուցակ չ'մուծած 28 ձեռագրերը և յետագայում Խաչիկ ծ. վ-ից վերցուածները: Այժմ ձեռագրատունը Թաւրիզից ուղարկած 83 և մատենադարանի ձեռք բերած ձեռագրերի հետ միասին՝ 1730 հայերէն, 57 կտոր արևելեան լեզուներով ձեռագրեր ունի և 410 կտոր պատառիկներ ու պահպանակներ և մի ժողովածու անտիպ գրական աշխատանքների:

2. Տպագրերի բաժինը *կազմուած է նախկին վանական և Գ. Հ. Ճեմարանի մատենադարանների միացումից, որ յիշուած հաստատութիւնների թողած վերջին ցուցակների և տեղեկագրերի համաձայն միացրած թուերով հետևեալ պատկերն ունի՝ հայերէն 11285 հատոր, ռուսերեն 11, 160 հ., ֆրանս. 2765 հ., գերմ. 2492 հ., անգլ. 250 հ., լատ.-յուն. 400 հ., այլ և այլ արևմտեան լեզուներով 200 հ., զանազան արևելեան լեզուներով 213 հ., ընդամենը 28765 հատոր բացի պարբերականներից: Պարբերականների կողմից հարուստ էր վանքի ժողովածուն, որ վերջին տեղեկագրի մէջ նշանակում է 258 հ. (հաշուից դուրս թողնելով, հաւանօրէն, պակասաւորները), ճեմարանը իւր պարբերականների համար ոչ մի ցուցակ չունէր: Հաշուից դուրս էին թողնուած մատենադարանի այլ և այլ մասերում ցրուած անգործածելի համարուած հին տպագրերը և կրկնօրինակները: Վանքի գրքերը զետեղուած էին ձեռագրատան և տպագրերի դահլիճներում, իսկ ճեմարանի մատենադարանը՝ շատ անխնամ, մատենադարանի արևմտեան դահլիճում՝ պահարանների մէջ և յատակների վրայ կուտակուած: Գրքերից կային բազմաթիւ պակաս համարներ, յատկապէս ճեմարանի բաժնից: Յայտարարութիւնների և այլ հնարաւոր միջոցների դիմելով միայն Վաղարշապատից յետ ստացուեց մօտ 300 կտոր գիրք:*

Ինստիտուտի գոյութեան առաջին տարուայ ընթացքում ամենայն հնարաւոր աշխատանք գործ դրուեց մատենադարանի պահպանութեան, կարգաւորման և զարգացման համար: Տպագրերի դահլիճի պահարանների անգործնականութեան համար և այլ յարգելի պատճառներով՝ տպագրերի բաժանմունքը մի քանի անգամ տեղափոխութիւնների է ենթարկուել, մինչև վերջապէս արևելեան երկու կից դահլիճները տպագրերի համար գրասրահների վերածուեցին, մատենադարանի վերին յարկի մի սենեակը արխիւի և միջին յարկի սենեակներից մինը կրկնօրինակների, իսկ միւսում անշարժ նոր դարակներ շինել տալով մամուլի բաժնի վերածուեց:

Երկու մատենադարանների գրքերը միատեղելուց յետոյ, սկսուեցին միաձուլումի աշխատանքները. այս առիթով միևնոյն գրքերի հատորները, որոնք սովորաբար տարբեր համարների տակ էին զետեղուած, ինչպէս և նոյնանուն գրքերը միատեղուեցին: Նոյն գրքի երկու կամ երեք օրինակից աւելի համարները մեկուսացուեցին որպէս կրկնօրինակներ և ապագայ առձեռն մատենադարանի համար: Հայ. հին տպագրերը (1512-1799) առօրեայ գործածութիւնից և ձեռնահարութիւնից խնայելու համար առանձնացուեցին: Կարտոգրաֆիական-գեղարուեստական բաժնի համար միատեղուում են բոլոր քարտէզները, ատլասները, ալբոմները և այլ համապատասխան նիւթերը: Ճեմարանից մնացած դասագրքերի կոյտերը դասաւորուեցին, ցուցակագրուեցան, որոնցից այժմէական գործածութեան համար պիտանիները (1459 կտոր) Լուսժողկոմի կարգադրութեամբ յանձնուեց Գալուստբաժնին:

3. Մամուլի բաժին *կազմակերպելու համար՝ ձեռագրատանը, տպագրերի բաժնում, մատենադարանի ձեղնայարկում, ճեմարանի շէնքում և այլուր զետեղուած կամ ցրուած բոլոր պարբերականները հաւաքուեցին, դասաւորուեցին և ցուցակագրուեցին, անգամ միայն մի հատ համար ներկայացնող թերթերը:*

Տարուայ ընթացքում կազմուել են աւելի քան 500 գրքեր, պարբերականներ և բրոշիւրներ:

Մատենադարանը Ինստիտուտի առաջին տարուայ ընթացքում զանազան հիմնարկութիւններից և անձերից ստացել է 1500 անուն գիրք, թերթ, բրոշիւր, ըստ մեծի մասին հայերէն: Կորուստ ունեցել է 9 գիրք (քաղաքացիական կռիւների պատճառով):

Հ.Գ. Ինստիտուտի նպատակներին համապատասխանող կատարելութեան հասնելու համար միաժամանակ մատենադարանում կատարւում են մասնագիտական աշխատանքներ՝ լիակատար հայագիտական և առաջաւոր ասիագիտական գրականութիւնը ամբողջացնելու համար:

Մատենադարանից պարբերաբար օգտուողների թիւը տարուայ ընթացքում եղել է 136. օգտուելու դիւրութիւններ ընձեռուել են նաև մայրաքաղաքում ապրող գիտնականներին:

Մատենադարանն այցելել են համարեա առանց բացառութեան Էջմիածին եկող բոլոր հայաստանցի թէ օտարերկրացի ճանապարհորդները, էքսկուրսանտները, համագումարների պատգամաւորները ևն, ևն., որոնք ստացել են համապատասխան բացատրութիւններ:

4. Արխիւի բաժնում կատարուած է բաւական մեծ աշխատանք վարիչ Գիւտ ծ. վարդապետ Տէր-Ղազարեանի ձեռքով: Չնայելով որ մի տարուայ ընթացքում արխիւը երկու անգամ ամբողջութեամբ տեղափոխուել է տեղից տեղ, այնուամենայնիւ հնարաւոր է եղել վերջացնել Արխիւի նախնական աշխատանքները՝ բոլոր թղթերի և դոկումենտների ժամանակագրական կարգով դասաւորումը. բացի այդ՝ Կոլեգիայի հաւանութեամբ մշակուած է արխիւի ցուցակագրութեան որոշ ձև թերթիկներով և սկսուած է այդ ցուցակագրութիւնը: Դժբախտաբար ցուցակագրութիւնը առ ժամանակ կանգ է առել վարիչ Գիւտ ծ. վարդապետի պաշտօնից հրաժարուելու պատճառով (6 յունուարի 1922 թ.):

Բ. Թանգարանում կատարուած աշխատանքի մասին խօսելով՝ ամենից առաջ պէտք է յիշենք, որ թանգարանի վարիչ Գարեգին եպիսկոպոս Յովսեփեանի *ղեկավարութեամբ և նրա օգնական նկարիչ Տարագրոսի օժանդակութեամբ կազմուել է նոր պատկերասրահ՝ պատկերների ընտրութեամբ և ոմանց նորոգութեամբ, որ ներկայումս զետեղուած է մատենադարանի մեծ դահլիճում: Մեծ ջանք գործ դրուեց թանգարանի վարիչի կողմից մասնակցելու 1921 թ. Երևանի նկարչական ցուցահանդէսին Էջմիածնի պատկերներով, բայց այդ աշխատանքները՝ գլխաւորապէս տրանսպորտի միջոցների բացակայութեան պատճառով ապարդիւն անցան: Նոր գնումներ, գիտական արշաւախմբի կազմակերպումն և ստեղծագործական այնպիսի աշխատանքներ, ինչպէս ծրագրել էր թանգարանի վարիչը և հաւանութիւն ստացել կոլեգիայից, հնարաւոր չէ եղել կատարել, ներկայացրած նախահաշուի չ'հաստատուելու պատճառով:*

Թանգարանը շաբաթը 3 անգամ բաց է եղել այցելուների համար. այցելել են 3455 հոգի (Ժողովրդ. Կոմիսարներ, աշակերտ-աշակերտուհիներ, սկաուտներ, զինուորներ, Վաղարշապատի Գաւառի պատգամաւորներ, Երևանի II աստիճ. դպրոցի աշակերտ-աշակերտուհիներ իրենց ուսուցիչների ղեկավարութեամբ և այլն և այլն) և բոլորին համապատասխան բացատրութիւններ է տրուել թանգարանի վարիչի կամ նրա օգնականի կողմից:

Գ. Նշանակելի է տպարանում կատարուած խոշոր աշխատանքը, վարիչ Խ. Սամուէլեանի *ղեկավարութեամբ, եթէ մանաւանդ ի նկատի ունենանք այն աննպաստ պայմանները, որոնց մէջ գտնուել է տպարանը. օրինակ միշտ կարիք է զգացուել մանր գործիքների և մեքենաների մասերի նորոգութեան, որոնք շատ անգամ չեն իրագործուել. պակասութիւն է զգացուել զանազան մանր գործիքների և անհրաժեշտ նիւթեղէնի, ինչպէս ջիֆտ, դանակ, բիզ, տողաշար, բենզին, նաւթ, իւղ, շպագատ, թել, սոսինձ,*

կրախմալ, քաթան, ասեղ, թել և այլն: Այդ պակասութիւնների և այլ նման դեֆեկտների պատճառով տպագրական գործերը դանդաղել են, երբեմն մինչև իսկ կանգ առել: Չի եղել նաև էլէկտրական կամ շարժիչ ոյժ և մեքենաները գործի են դրուել մարդկային ոյժով: Բացի այդ տպարանը Ինստիտուտն ստանձնել է խիստ անխնամ և թափթփուած վիճակում, նախորդ տարիներից մնացած ահագին քանակութեամբ իրար խառնուած և թափուած շարուածքներով: Չէ աշխատել նաև ձուլարանը:

Այնուամենայնիւ սոյն տեղեկագրի շրջանում շարուել են և տպագրուել.

I. Ակցիդենտային գործեր – բլանկներ, ֆակտուրաներ, անդորրագրեր, հաշիւներ, զանազան ձևեր, կոչեր, յայտարարութիւններ 218,000 – թերթ,

II. Լրագիրներ . . . 22,830 »

III. Գրքեր և բրոշիւրներ.

1. Մ. Աբեղեանի՝ հայոց լեզուի ուղղագրութեան ռէֆորմի մասին – 1 1/2 մամուլ 300 օրինակ.

2. Նախադպրոցական շրջանի հիմնարկութիւնները – 1 մամուլ . . . 300 »

3. Մայրենի լեզուի օրինակելի ծրագիր . . . 1 մամուլ . . . 1000 »

4. «Շամս» Եզիդերէն այբբենարան – 3 1/2 մամուլ . . . 1200 »

5. «Շապուհ Բագրատունու պատմութիւն» – 6 մամուլ . . . 500 »

6. Աշ. Յովհաննիսեանի–Հայ–Ռուս Օրիենտացիայի ծագման խնդիրը. 7 մամուլ և 5 պատկեր. 500 »

7. Աբրահամ Խոստովանողի Վկայք Արևելից 2 մամուլ. 500 »

8. Դեկրետների և Հրամանների ժողովածու, պրակ I. 8 մամուլ 1500 »

9. » » » II. 7 մամուլ. 150 »

10. » » հաւաքածուներ №№ 1–9, 4 1/2 մամ. բոլորը 13, 500 »

11. » » հաւաքածու Ներքին Գործոց Ժողկոմատի 2 մամուլ 500 »

12. » » Աշխատանքի ապահովութեան վերաբերյալ 3 մամուլ 1500 »

13. Ծրագիր ընդհանուր պատմութեան 1 մամուլ 1000 »

14. » Արուեստի – 2 մամուլ 1000 »

15. Օրացոյց–Էջմիածնի 1922 թ. – 7 մամուլ 1500 »

16. Դասընկեր Բ. տարի . . . . . 3 1/2 մամուլ 6, 750 »

17. Դասընկեր Գ. տարի. 9 1/2 մամ. 3,800 »

18. Ծրագիր աշխարհագիտութեան 3 5/4 մամուլ . . . . . 1000 »

19. » մաթեմատիկայի. 3 1/4 մամուլ . . . . . 1000 »

20. Հ. Ս. Խ. Հ. Սահմանադրութիւնը 1 մամուլ . . . . . 1500 »

21. Դ. Անանունի, Ռուսահայերի հասարակական զարգացումը բ. հատ. 15 1/2 մամուլ . . . . 600 »

22. Բանբեր Էջմ. Գիտ. Ինստիտուտի. ա. և բ. գիրք. 23 մամուլ 300 »

Այս բոլոր գրքերն ու բրոշիւրները ծալուել և կազմուել են տպարանի կազմատանը. բացի այդ՝ կարուել և կազմուել են զանազան մատեաններ, բլոկնոտներ, թղթապանակներ, Գիտական Ինստիտուտի մատենադարանի գրքեր և այլն՝ մօտ 2100 օրինակ:

Ինստիտուտի Կոմիսար և կոլեգիայի Նախագահ Կ. Մելիք-Օհանջանեանը 1921 թ. օգոստոսի 15-ին արձակուրդով հեռացել է Էջմիածնից և նրան փոխարինել է իբրև ժամանակաւոր կոմիսար մի ամսով ընկ. Գագիկ Պարզեանը, իսկ իբրև կոլեգիայի ժամանակաւոր Նախագահ մինչև ընկ. Մելիք-Օհանջանեանի վերադարձը՝ Խաչիկ Սամուէլեան: Ընկ. Կ. Մելիք-Օհանջանեանը վերադարձել է իր պաշտօնին նոյեմբերի կէսերին, բայց պաշտօնավարել է կարճ ժամանակ, մինչև 1921 թ. դեկտեմբերի 22-ը: Այդ թուին նա հրաժարուել է պաշտօնից և հեռացել Էջմիածնից, իսկ ժամանակաւոր նախագահի պարտականութիւնը կրկին ստանձնել է Խ. Սամուէլեան մինչև 1922 թ. յունուարի 5-ը: 1922 թ.

յունուարի 6-ից Լուսժողկոմ ընկ. Պ. Մակինցեանի հրամանով Ինստիտուտի Փոխնախագահ է կարգուել ընկ. Սեն. Տէր-Յակոբեան, *որ և այդ պաշտօնը վարում է մինչև այսօր:*

Ինստիտուտի Գիտական Կոլեգիան մինչև այժմ ունեցել է 32 նիստ, որոնցից առաջին անդրանիկ նիստը նախկին Լուսժողկոմ ընկ. Աշոտ Յովհաննիսեանի նախագահութեամբ, 2 նիստ Լևոն Սարգսեանի, 1 նիստ Հայրենիքի Փրկութեան Կոմիտէի ներկայացուցիչ Ն. Աղբալեանի, 11 նիստ Կ. Մելիք-Օհանջանեանի, 8 նիստ Խ. Սամուէլեանի և 9 նիստ Սեն. Տէր-Յակոբեանի նախագահութեամբ:

Կցում ենք ստորև «Հայաստանի Գիտական Ինստիտուտի Կանոնադրութիւնը», հաստատուած 1922 թ. Մայիսի 11-ին:

Գիտնական Քարտուղար՝
Ե. Տէր Մինասեան

6 յունիս 1922 թ.
Էջմիածին

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ԳԻՏԱԿԱՆ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏԻ ԿԱՆՈՆԱԴՐՈՒԹԻՒՆ

Ա. Ինստիտուտի նպատակը եւ զբաղմունքները

§ 1. Հայաստանի Գիտական Ինստիտուտը Պետական բարձրագոյն կենտրոնական հիմնարկութիւն է և ենթարկւում է անմիջապէս Հ.Ս.Խ.Հ. Լուսաւորութեան Ժողովրդական Կոմիսարիատի Ակադեմական Կենտրոնին:

§ 2. Հայաստանի Գիտական Ինստիտուտի նպատակն է գիտական հիմքերի վրայ դնել Հայաստանի Կուլտուր-պատմական ուսումնասիրութիւնը:

§ 3. Հայաստանի Գիտական Ինստիտուտի զբաղմունքի առարկաներն են՝

ա. Հաւաքումն, ցուցակագրութիւն և ուսումնասիրութիւն Հայաստանի ազգագրութեան, գեղարուեստի և հնութեանց այն բոլոր նիւթերի եւ յուշարձանների, որոնք ունին գիտական-գեղարուեստական նշանակութիւն կամ կարող են աղբիւր դառնալ կուլտուրական նոր արժեքների ստեղծագործութեան:

բ. Ձեռագիրների ցուցակների, բնագիրների, այլ և հայագիտութեան բոլոր ճիւղերին վերաբերեալ գիտական ուսումնասիրութիւնների հրատարակութիւն:

գ. Ուսումնասիրութիւն Հայաստանի արդի մշակոյթի, տնտեսական, սոցիալական պայմանների, նոր գրականութեան և այլն:

դ. Բառարանների կազմութիւն և հրատարակութիւն:

ե. Մրցանակների հաստատութիւն և բաշխումն, և

զ. Կազմակերպութիւն գիտական արշաւախմբերի երկրի զանազան կողմերը:

§ 4. Ինստիտուտը ունի հետևեալ բաժանմունքները.

ա. Հնագիտական, ազգագրական և գեղարուեստի պատմութեան.

բ. Լեզուագիտական և ցեղաբանական.

Ցեղական տիպերի, բարբառների և լեզուների ծագումը, բարբառների և լեզուների պատմութիւն և համեմատական քերականութիւն.

գ. Բանասիրական.

Ժողովրդական բանահիւսութիւն և ժողովրդական գրականութիւնների

համեմատական ուսումնասիրութիւն.

Գրականութիւն և գրականութեան պատմութիւն.

դ. Պատմական-հասարակագիտական.

Հասարակական կազմ և տնտեսական կեանք:

Պետական–իրաւական զարգացում:

Հասարակական մտայնութիւն:

§ 5. Հայաստանի Գիտական Ինստիտուտը յարաբերութիւն է պահպանում Հայաստանի և արտասահմանի գիտական հիմնարկութիւնների և ընկերութիւնների հետ, ստանում է նրանց հրատարակութիւնները և փոխարէնը ուղարկում իւրը:

§ 6. Ինստիտուտը հրատարակում է իւր անդամների և աշխատակիցների գրուածքները, որոնցից մանր երկասիրութիւններն ու գիտական յօդուածները տպագրում են Ինստիտուտի պարբերական հանդիսում «Հայաստանի Գիտական Ինստիտուտի Բանբեր» ընդհանուր վերնագրի ներքոյ, իսկ մեծ աշխատութիւններն ու հրատարակութիւններն առանձին գրքերով՝ «Բնագիրներ և Հետազօտութիւններ» վերնագրով:

Բ. Ինստիտուտի անձնական կազմը

§ 7. Ինստիտուտի անձնական կազմը հետևեալն է. ա. Նախագահ, բ. Գիտնական Քարտուղար և գ. Անդամներ, որոնք և կազմում են Ինստիտուտի Խորհուրդը:

§ 8. Խորհրդի իրաւունքն է ընտրութեան միջոցով իւր կազմը լրացնել Հայաստանում ապրող գիտական պատրաստութիւն և արդիւնք ունեցող անձնաւորութիւններով, որոնց պաշտօնի մէջ հաստատում է Լուսաւորութեան Ժողովրդական Կոմիսարիատի Ակադեմիական կենտրոնը:

§ 9. Բացի իսկական անդամներից՝ Ինստիտուտը կարող է ունենալ նաև պատուաւոր և թղթակից անդամներ:

Ծանօթ. ա. – Պատուաւոր անդամ կարող են ընտրուել յայտնի գիտնականներ:

Ծանօթ. բ. – Թղթակից անդամ կարող են ընտրուել արտասահմանում ապրող այն գիտնականները, որոնք իրենց գործունէութեամբ, գրուածքներով և թղթակցութիւններով կարող են օգտակար լինել Հայաստանի Գիտական Ինստիտուտի նպատակների իրագործման:

§ 10. Ինստիտուտը կարող է ունենալ նաև աշխատակիցներ, որոնք Ինստիտուտի ցուցմունքով կամ հաւանութեամբ զբաղւում են նրա նպատակներին համապատասխանող գիտական աշխատանքով:

§ 11. Ինստիտուտի նախագահը նրա անմիջական ղեկավարն է գիտական, վարչական և տնտեսական տեսակէտներից: Նա է նախագահում Խորհրդի և Ինստիտուտի Վարչութեան նիստերում և հսկում Ինստիտուտի կանոնադրութեան անթերի գործադրութեան վրայ:

§ 12. Ինստիտուտի նախագահը ընտրւում է Խորհրդի կողմից և պաշտօնի մէջ հաստատւում Լուսաւորութեան Ժողովրդական Կոմիսարի հրամանով: Հիւանդութեան կամ բացակայութեան դէպքում նրան փոխարինում է Գիտնական Քարտուղարը:

§ 13. Գիտնական Քարտուղարը ընտրւում է Խորհրդի կողմից և պաշտօնի մէջ հաստատւում Լուսաւորութեան Ժողովրդական Կոմիսարի հրամանով: Հիւանդութեան կամ բացակայութեան դէպքում նրան փոխարինում է Ինստիտուտի անդամներից մէկը՝ ընտրութեամբ:

§ 14. Գիտնական Քարտուղարի պարտականութիւնն է.

ա. Գրագրութիւն վարել գիտական հաստատութիւնների, գիտնականների և Ինստիտուտի անդամների հետ:

բ. Կազմել Խորհրդի արձանագրությունները:

գ. Զեկուցանել բոլոր գործերը և տեղեկություն տալ ստացուած գիտական գրքերի և հրատարակությունների մասին:

դ. Խմբագրել Ինստիտուտի պարբերական հանդէսը և հսկել Ինստիտուտի գիտական հրատարակությունների տպագրության կանոնաւորության և վայելչության վրայ:

ե. Ստորագրել Ինստիտուտի անունից գրուած բոլոր վկայականներն ու թղթերը և պահել Ինստիտուտի կնիքը:

§ 15. Ինստիտուտի Մատենադարանի վարիչը ընտրում է Ինստիտուտի անդամներից:

Գ. Գիտական Ինստիտուտի Վարչությունը

§ 16. Հայաստանի Գիտական Ինստիտուտն ունի իւր Վարչությունը, որին անդամակցում են Նախագահը, Գիտնական Քարտուղարը և Ինստիտուտի անդամներից մէկը Խորհրդի ընտրությամբ:

§ 17. Վարչության պարտականությունն է՝ հսկել Ինստիտուտին ենթակայ հաստատությունների կանոնաւոր և արդիւնաւէտ գործունէության, գոյքերի ապահով պահպանության, շէնքերի կարգաւորության և ելևմուտքի կանոնաւորության վրայ, համապատասխան վարիչների առաջարկությամբ հրաւիրել և արձակել պաշտօնեաներին, կազմել տարեկան տեղեկագիր Ինստիտուտի գործունէության մասին և ներկայացնել Հ.Ս.Խ.Հ. Լուս. Ժող. Կոմիսարիատի Ակադեմիական կենտրոնին:

Դ. Գիտական Ինստիտուտի նիստերը

§ 18. Հայաստանի Գիտական Ինստիտուտն ունի իւր նիստերն, որոնք լինում են հանդիսաւոր, սովորական և արտակարգ:

§ 19. Հանդիսաւոր դռնբաց նիստ տեղի է ունենում Ինստիտուտի հիմնարկության օրը փետրուարի 5-ին կամ գիտական–կուլտուրական նշանաւոր յիշատակումների առթիւ:

§ 20. Սովորական նիստերը լինում են դռնփակ: Այդպիսի նիստերում տրւում են գիտական հարցերի և աշխատանքների մասին զեկուցումներ և տեղեկություններ, կատարւում են ընտրություններն և բաշխւում մրցանակները:

§ 21. Արտակարգ դռնփակ նիստ հրաւիրում է կարևորության դէպքում նախագահը ըստ իւր հայեցողության կամ Ինստիտուտի երկու անդամների գրաւոր պահանջով:

Ե. Ինստիտուտի իրաւասությունն ու միջոցները

§ 22. Հայաստանի Գիտական Ինստիտուտի լիակատար իրաւասությանն է ենթարկւում Էջմիածնի պետականացրած հաստատություններից Մատենադարանը:

§ 23. Հայաստանի Գիտական Ինստիտուտի բոլոր կարիքները հոգում է Պետական Գանձարանը հաստատուած նախահաշուի համաձայն, բայց Ինստիտուտը կարող է ունենալ նաև կողմնակի եկամուտներ կտակներից, նուէրներից և այլն, որոնք գործադրւում են համաձայն նուիրատուի ցանկության:

§ 24. Հայաստանի Գիտական Ինստիտուտը, ինչպէս և նրա բոլոր հաստատությունները, ունին իրենց յատուկ կնիքը:

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

ԱՍԱՏՐՅԱՆ Աննա – Ռուսաստան-Հայաստան: Երկխոսություն արվեստի լեզվով..... 5

ՀՈԴՎԱԾՆԵՐ, ՀԱՂՈՐԴՈՒՄՆԵՐ

ԱԼԵՔՍԱՆԴՐ ՍՊԵՆԴԻԱՐՅԱՆ - 150

ԱՍԱՏՐՅԱՆ Աննա – Կարևոր ներդրում միջազգային սպենդիարյանագիտության մեջ. «Ալեքսանդր Սպենդիարյան - 150» միջազգային գիտական նստաշրջանը..... 24
ԻՎԱՆՈՎ Անդրեյ (ՌԴ, Սանկտ Պետերբուրգ) – Ալեքսանդր Աֆանասևիչ Սպենդիարովի ջութակի ժառանգությունը..... 39
ԽԱՐԱՋԱՆՅԱՆ Ռաֆֆի (Լատվիա, Ռիգա) – Ալեքսանդր Սպենդիարյանը արդիականության համատեքստում..... 45
ՄԵԴՎԵԴԵՎԱ Նադեժդա (ՌԴ, Սանկտ Պետերբուրգ) – Դաշնամուրային դուետը Ալեքսանդր Սպենդիարովի ստեղծագործության մեջ... 56
ՊՈՂՈՍՅԱՆ-ՋԵԼՅԲՈՒՐԳ Նունե (Նիդեռլանդներ, Մաաստրիխտ) – Ալեքսանդր Սպենդիարյանը համաշխարհային երաժշտության մեջ (էթնոերաժշտագիտական ուսումնասիրություն)..... 67

ԵՐԱԺՇՏԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ

ԱՍԱՏՐՅԱՆ Աննա – Ջոակինո Ռոսինիի «Stabat Mater»-ը Հովհաննես Չեքիջյանի մեկնաբանությամբ (նվիրվում է Ռոսինիի «Stabat Mater»-ի ստեղծման 180-ամյակին և Հայաստանի ազգային ակադեմիական երգչախմբի հիմնադրման 85-ամյակին)..... 79
ԹՈՐԻԿԵԱՆ Եդուարդ (Լիբանան, Բեյրութ) – Զմմառու վանքի ծիսական երգին տարբերակը..... 101
ՇԱԽԿՈՒԼՅԱՆ Տաթևիկ – Երաժշտության վերլուծության նոր մեթոդներ և հեռանկարներ (հայ երաժշտության օրինակով)..... 116
ՊԱՎԼՈՎԱ-ԲՈՐԻՍՈՎԱ Տատյանա (ՌԴ, Սախայի Հանրապետություն (Յակուտիա), Յակուտսկ) – Հայաստանը և Յակուտիան. կոմպոզիտոր Հրանտ Գրիգորյանի անհատականությունն ու ստեղծագործությունը..... 128
ՌՈՒԽԿՅԱՆ Մարգարիտա – Էդուարդ Հայրապետյան. Սիմֆոնիա № 4..... 140

ԹԱՏԵՐԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ ԿԻՆՈԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ

ՉԹՅԱՆ Անահիտ – Շահեն Սարգսյանը՝ «Արմեն» թատերախմբի հիմնադիր (հայոց լեզուն՝ սփյուռքի թատերական համակարգում)... 152
ՍԱՐԳՍՅԱՆ Նազենիկ – Աշոտ Ասատուրյանի բալետներում երաժշտական կոմպոզիցիայի սկզբունքների տեսողականացումը. նվիրվում է բալետմայստերի ծննդյան 85-ամյակին..... 166

ԿԵՐՊԱՐՎԵՍՏԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ

ԱՂԱՍՅԱՆ Արարատ – Նիկողայոս Ադոնցի «Բանբեր գրականության և արվեստի» հանդեսի գաղափարական ու գեղագիտական ծրագրի մասին..... 179
ԱՎԱԳՅԱՆ Արթուր – Մոսկվայի հայ արձանագործները. երեք ուրվապատկեր..... 189
ԴՈԼՈՒԽԱՆՅԱՆ Աելիտա – Արշիլ Գորկու փիլիսոփայական խոհերը նրա նամակներում..... 200
ՆԵՐՍԻՍՅԱՆ Ալիս – Նկարիչը Սանկտ Պետերբուրգից. Տատյանա Լեոնովա..... 208

ՃԱՐՏԱՐԱՊԵՏԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ

ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ Մարտին – Դիզայնի զարգացման փուլերը Հայաստանում..... 223
ՄԱՄՅԱՆ Լյուսին – Հայկական հետքը Իտալիայում. Սբ Նիկողայոս Տոլենտացու Հայ կաթողիկե եկեղեցին և Հայ Լևոնյան վարժարանը Հռոմում XVI-XXI դդ. 231

ԵՐԻՏԱՍԱՐԴ ՀԵՏԱԶՈՏՈՂԻ ԱՄԲԻՈՆ

ՀԱԿՈԲՅԱՆ Անի – Օրորի ժանրի և նրա ենթատեսակների ուսումնասիրությունը. Կոմիտասից ցայսօր..... 246
ՀԵՐԿԵԼԵԱՆ Հերակ (Կանադա, Մոնրեալ) – Երուսաղեմը հայ լուսանկարիչների աչքերով. Կարապետ Գրիգորյան, Հովհաննես Գրիգորյան, Էլիա Քահվեջյան..... 256
ՄԱՆՈՒՉԱՐՅԱՆ Կարեն – Բուն իրականության և «կեղծ» իրականության բախումը Գուրգեն Խանջյանի «Քեզնից պրծում չկա» պիեսում..... 265

ՀՐԱՊԱՐԱԿՈՒՄՆԵՐ

ՋԱՔԱՐՅԱՆ Անուշավան – Էջմիածնի գիտական ինստիտուտի գործունեությունը..... 278

Կազմի դարձերեսին՝
Փարավոն Միրզոյան. «Մարիաննա և Աննա Տիգրանյաններ»,
2022, կտավ, յուղաներկ, 130x120

СОДЕРЖАНИЕ

АСАТРЯН Анна – Россия-Армения. Диалог на языке искусства..... 5

СТАТЬИ, СООБЩЕНИЯ

АЛЕКСАНДР СПЕНДИАРЯН - 150

АСАТРЯН Анна – Важный вклад в международное спендиаряноведение: международная научная сессия «Александр Спендиарян – 150».. 24

ИВАНОВ Андрей (РФ, Санкт-Петербург) – Скрипичное наследие Александра Афанасьевича Спендиарова..... 39

ХАРАДЖАНЯН Раффи (Латвия, Рига) – Александр Спендиарян в контексте современности..... 45

МЕДВЕДЕВА Надежда (РФ, Санкт-Петербург) – Фортепианный дуэт в творчестве Александра Спендиарова..... 56

ПОГОСЯН-ЗЕЛЬЦБУРГ Нуне (Нидерланды, Маастрихт) – Александр Спендиарян в мировой музыке (этномузыковедческое исследование)..... 67

МУЗЫКОЗНАНИЕ

АСАТРЯН Анна – «Stabat Mater» Джоаккино Россини в интерпретации Оганеса Чекиджяна (посвящается 180-летию создания «Stabat Mater» Россини и 85-летию Национальной академической хоровой капеллы Армении)..... 79

ТОРИКЯН Эдвард (Ливан, Бейрут) – Разновидность литургического распева монастыря Бзоммар..... 101

ШАХКУЛЯН Татевик – Новые методы и перспективы музыкального анализа (на примере армянской музыки)..... 116

ПАВЛОВА-БОРИСОВА Татьяна (РФ, Республика Саха (Якутия), Якутск) – Армения и Якутия: личность и творчество композитора Гранта Григоряна..... 128

РУХКЯН Маргарита – Эдуард Айрапетян: Симфония № 4..... 140

ТЕАТРОВЕДЕНИЕ И КИНОВЕДЕНИЕ

ЧТЯН Анаит – Шаген Саргсян как основоположник труппы «Армен» (армянский язык в театральной структуре диаспоры)..... 152

САРГСЯН Назеник – Визуализация принципов музыкальной композиции в балетах Ашота Асатуряна: посвящается 85-летию со дня рождения хореографа..... 166

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

АГАСЯН Арарат – Об идейной и эстетической программе «Вестника литературы и искусства» Николая Адонца..... 179

АВАГЯН Артур – Армянские скульпторы Москвы: три зарисовки..... 189
ДОЛУХАНЯН Аэлита – Философские раздумья Аршила Горки в его письмах..... 200
НЕРСИСЯН Алис – Художник из Санкт-Петербурга: Татьяна Леонова.. 208

АРХИТЕКТУРОВЕДЕНИЕ

АРУТЮНЯН Мартин – Этапы развития дизайна в Армении..... 223
МАМЯН Люсин – Армянский след в Италии: армянская католическая церковь Св. Николая Толентийского и армянский колледж Левонян в Риме в XVI-XXI вв. 231

ТРИБУНА МОЛОДОГО ИССЛЕДОВАТЕЛЯ

АКОПЯН Ани – Изучение жанра колыбельной и его подвидов: от Комитаса до наших дней..... 246
ЭРКЕЛЯН Гераг (Канада, Монреаль) – Иерусалим глазами армянских фотографов: Карапет Григорян, Ованес Григорян, Элия Кахведжян..... 256
МАНУЧАРЯН Карен – Столкновение реальности и «ложной» реальности в пьесе Гургена Ханджяна «От тебя не отделаться»..... 265

ПУБЛИКАЦИИ

ЗАКАРЯН Анушаван – Деятельность Эчмиадзинского научного института..... 278

На обратной стороне обложки:
Фараон Мирзоян. «Марианна и Анна Тиграняны»,
2022, холст, масло, 130x120

CONTENTS

ASATRYAN Anna – Russia-Armenia. Dialogue in the language of art..... 5

ARTICLES, REPORTS

ALEXANDER SPENDIARYAN – 150

ASATRYAN Anna – Important Contribution to International Spendiaryan Studies: "Alexander Spendiaryan – 150" International Scientific Session. 24

IVANOV Andrey (RF, St. Petersburg) – Alexander A. Spendiarov's Violin Heritage..... 39

KHARAJANYAN Raffi (Latvia, Riga) – Alexander Spendiaryan in the Context of Modernity..... 45

MEDVEDEVA Nadezhda (RF, St. Petersburg) – Piano Duet in the Oeuvre of Alexander Spendiarov..... 56

POGHOSYAN-ZELTSBURG Noune (The Netherlands, Maastricht) – Alexander Spendiaryan in the Music of the World (Ethnomusicological Observation)..... 67

MUSICOLOGY

ASATRYAN Anna – "Stabat Mater" by Gioacchino Rossini in the Interpretation of Ohannes Tchekidjian (dedicated to the 180th anniversary of the creation of Rossini's "Stabat Mater" and the 85th anniversary of the foundation of the National Academic Choir of Armenia)..... 79

TORIKIAN Edward (Lebanon, Beirut) – Bzommar Monastery's version of the Armenian liturgical chant..... 101

SHAKHKULYAN Tatevik – New Methods of Music Analysis and Prospects (on the example of Armenian music)..... 116

PAVLOVA-BORISOVA Tatyana (RF, The Republic of Sakha (Yakutia), Yakutsk) – Armenia and Yakutia: the Personality and Oeuvre of Composer Hrant Grigoryan..... 128

RUKHKYAN Margarita – Eduard Hayrapetyan: Symphony № 4..... 140

THEATER AND FILM STUDIES

CHTIAN Anahit – Shahen Sargsian as the Founder of the Troupe "Armen" (The Armenian Language in the Theatrical Structure of the Diaspora)..... 152

SARGSYAN Nazenik – Visualization of Musical Composition Principles in Ashot Asaturyan's Ballets: Dedicated to the Choreographer's 85TH Birthday.. 166

ART STUDIES

AGHASYAN Ararat – On Ideological and Aesthetic Program of "Herald of Literature and Art" of Nikolay Adonts..... 179

AVAGYAN Artur – Armenian Sculptors of Moscow: Three Sketches..... 189
DOLUKHANYAN Aelita – Arshile Gorky's Philosophical Thoughts in his Letters..... 200
NERSISYAN Alice – Artist from Saint Petersburg: Tatyana Leonova..... 208

ARCHITECTURAL STUDIES

HARUTYUNYAN Martin – Design Development Stages in Armenia..... 223
MAMYAN Lyusin – The Armenian Traces in Italy: Armenian Catholic Church of St. Nicholas of Tolentino and Armenian Levonian College of Rome in the 16TH-21ST cc. 231

ROSTRUM OF A YOUNG RESEARCHER

HAKOBYAN Ani – The Study of Lullaby Genre and its Subtypes: Since Komitas to Nowadays..... 246
HERKELIAN Herag (Canada, Montreal) – Jerusalem Through the Eyes of Armenian Photographers: Garabed Krikorian, Johannes Krikorian, Elia Kahvedjian..... 256
MANUCHARYAN Karen – The Clash of the Real and "False" Reality in Gurgen Khanjyan's Play "There is no Escape from You"..... 265

PUBLICATIONS

ZAKARYAN Anushavan – The Activities of the Etchmiadzin Scientific Institute..... 278

On the back cover:
Paravon Mirzoyan. "Marianna end Anna Tirganyans",
2022, oil on canvas, 130x120

AUTHORS

AGHASYAN Ararat – Research Director of NAS RA Institute of Arts, Head of the Department of the Art of Armenian Diaspora and International Relations, Honored Art Worker of the RA, Corresponding Member of NAS RA, Doctor of Sciences (Arts), Professor.
E-mail: instart@sci.am

ASATRYAN Anna – Acting Director of NAS RA Institute of Arts, Head of the Music Department, Honored Art Worker of the RA, Vice President of the Academy of Humanism Problems, President of the Dikran Tchouhadjian Foundation, Member of the Council of the Composers Union of Armenia, Member of the Board of the Composers Union of Armenia, Doctor of Sciences (Arts), Professor.
E-mail: annaasatryan2013@gmail.com

AVAGYAN Artur – Senior Researcher at the Department of Fine Arts of NAS RA Institute of Arts, Doctor of Arts.
E-mail: avart@rambler.ru

CHTIAN Anahit – Senior Researcher at the Department of the Art of Armenian Diaspora and International Relations of NAS RA Institute of Arts, Doctor of Arts.
E-mail: anahit.anahit.art@gmail.com

DOLUKHANYAN Aelita – Chair of the Department of Ancient and Medieval Armenian Literature and its Teaching Methodology at the ASPU after Kh. Abovyan, Correspondent Member of NAS RA, Doctor of Sciences (Philology), Professor.
E-mail: aelita.dolukhanyan@gmail.com

HAKOBYAN Ani – Researcher at the Department of Folk Music of NAS RA Institute of Arts.
E-mail: anifolkmusicologist@gmail.com

HARUTYUNYAN Martin – Senior Researcher at the Department of the Art of Armenian Diaspora and International Relations of NAS RA Institute of Arts, Doctor of Arts, Associate Professor.
E-mail: martinharutyunyan@hotmail.com

HERKELIAN Herag (Canada, Montreal) – Bachelor of Arts and Art History, Bachelor of Archaeology and Ancient World History, Royal Bank of Canada, Credit Adjudicator.
E-mail: hergelian@gmail.com

IVANOV Andrey (Russian Federation, St. Petersburg) – Dean of the Orchestra Faculty of the N.A. Rimsky-Korsakov St. Petersburg State Conservatory, Doctor of Arts.
E-mail: andreivitivanov@yandex.ru

KHARAJANYAN Raffi (Latvia, Riga) – Chairman of the Association of National Cultural Societies of Latvia after I. Kozakevich, Honored Artist of Latvia, Member of the Composers Union of Latvia, member of the Latvian National Commission for UNESCO, Doctor of Sciences (Arts), Professor.
E-mail: r.haradzanjans@gmail.com

MAMYAN Lyusin – Associate Professor at the Chair of Theory of Architecture, Restoration and Reconstruction of Historical-Architectural Heritage, Fine Arts and History of the NUACA.
E-mail: lusarx66@gmail.com
MANUCHARYAN Karen – Applicant at the Department of Ancient and Medieval Armenian Literature and its Teaching Methodology at the ASPU after Kh. Abovyan.
E-mail: 098150411@mail.ru
MEDVEDEVA Nadezhda (Russian Federation, St. Petersburg) – Associate Professor of the Department of Musical Instruments of Herzen State Pedagogical University, Doctor of Arts.
E-mail: nadia_mozart@yahoo.com
NERSISYAN Alice – Senior Researcher at the Department of Fine Arts of NAS RA Institute of Arts, Doctor of Arts.
E-mail: alice.nersisyan@gmail.com
PAVLOVA-BORISOVA Tatyana (Russian Federation, The Republic of Sakha (Yakutia), Yakutsk) – Associate Professor of "Cultural studies" FSAEI of HPE "North-Eastern Federal University after M. K. Ammosov", Honored Art Worker of the Republic of Sakha (Yakutia), Deputy Chairman of the Composers Union of the Republic of Sakha (Yakutia), Doctor of Arts.
E-mail:pavlovaborisova@mail.ru
POGHOSYAN-ZELTSBURG Noune (The Netherlands, Maastricht) – MA United World College, Maastricht, The Netherlands.
E-mail: noune.zelts@gmail.com
RUKHKYAN Margarita – Leading Researcher at the Music Department of NAS RA Institute of Arts, Honored Art Worker of the RA, Doctor of Sciences (Arts).
E-mail: rukhkyan.margarita @gmail.com
SARGSYAN Nazenik – Leading Researcher at the Department of Theater of NAS RA Institute of Arts, Doctor of Sciences (Arts).
E-mail: nazeniks@gmail.com
SHAKHKULYAN Tatevik – Senior Researcher at the Music Department of NAS RA Institute of Arts, Head of Research Department of Komitas Museum-Institute, Doctor of Arts.
E-mail: shakhkulyan@yahoo.com, institute@komitasmuseum.am
TORIKIAN Edward (Lebanon, Beirut) – Head of Higher and Specialized Music Education programs in the School of Music & Performing Arts Faculty of Arts & Sciences, Holy Spirit University of Kaslik-Lebanon, Polyphonic arranger of Arabic and Syriac music, Arabic Music International conferences' Lecturer, Armenian Catholic Patriarchate Groong Choir's Artistic Director (1992-2016), Doctor of Arts, Associate Professor.
E-mail: edouardtorokian@usek.edu.lb & edytoriguian@yahoo.fr.
ZAKARYAN Anushavan – editor-in-chief of the HPHJ, Senior Researcher at the Department of the Art of Armenian Diaspora and International Relations of NAS RA Institute of Arts, Doctor of sciences (Philology).
E-mail: patmhandes@rambler.ru

Հայերեն բաժնի խմբագիր՝ **Սեդա ՔՈՒՓԵԼՅԱՆ**
Ռուսերեն բաժնի խմբագիր՝ **Գայանե ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ**
Անգլերեն բաժնի խմբագիր՝ **Հարություն ԽՈՒԴԱՆՅԱՆ**

Редактор армянского отдела – **Седа КУПЕЛЯН**
Редактор русского отдела – **Гаянэ АРУТЮНЯН**
Редактор английского отдела – **Арутюн ХУДАНЯН**

Editor of Armenian part – **Seda KUPELYAN**
Editor of Russian part – **Gayane HARUTYUNYAN**
Editor of English part – **Harutyun KHUDANYAN**

Համակարգչային ձևավորումը և էջադրումը՝ **Արմինե ՊԵՏՐՈՍՅԱՆԻ**
Компьютерный дизайн и пагинация – **Армине ПЕТРОСЯН**
Computer design and paginatioan – **Armine PETROSYAN**

Շապկի ձևավորումը՝ **Մարտին ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆԻ**
Оформление обложки – **Мартина АРУТЮНЯНА**
Cover design – **Martin HARUTYUNYAN**

Խմբագրության հասցեն՝ Երևան 0019, Մարշալ Բաղրամյան պող. 24/4,
հեռ. 58-18-51, հեռապատճեն՝ 58-11-09
Адрес редакции: Ереван 0019, пр. Маршала Баграмяна 24/4,
тел. 58-18-51, факс 58-11-09
Address: 24/4 Marshal Baghramian av., Yerevan 0019, Armenia,
tel. 58-18-51, fax 58-11-09

Էլ. փոստ՝ journal@arts.sci.am
Эл. почта: journal@arts.sci.am
E-mail: journal@arts.sci.am

Պաշտոնական կայքէջը՝ http://artstud.sci.am/
Официальный сайт: http://artstud.sci.am/
Website: http://artstud.sci.am/

Հրատ. պատվեր № 1177
Ստորագրված է տպագրության՝ 17.06.2022:
Չափսը՝ 70 x 100$^{1}/_{16}$, 19.75 տպագր. մամուլ:
Տպաքանակը՝ 200 օրինակ:
ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչության տպարան,
Երևան, Մարշալ Բաղրամյան պող. 24

Подписано к печати 17.06.2022
Формат 70 x 100$^{1}/_{16}$, 19.75 печ. л.
Тираж 200 экз.
Типография издательства “Гитутюн” НАН РА,
Ереван, пр. Маршала Баграмяна 24

Signed for printing 17.06.2022
Format 70 x 100$^{1}/_{16}$, 19.75 print. sheets.
Printed copies – 200
“Gitutyun” Press NAS RA,
Yerevan, Marshal Baghramyan av. 24